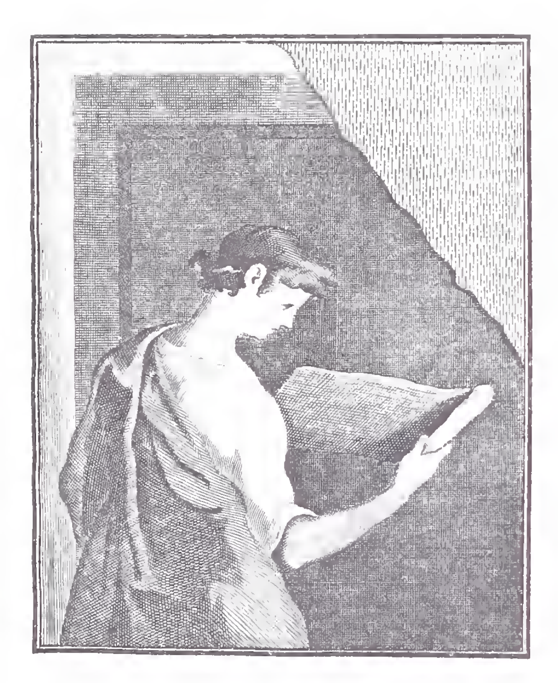
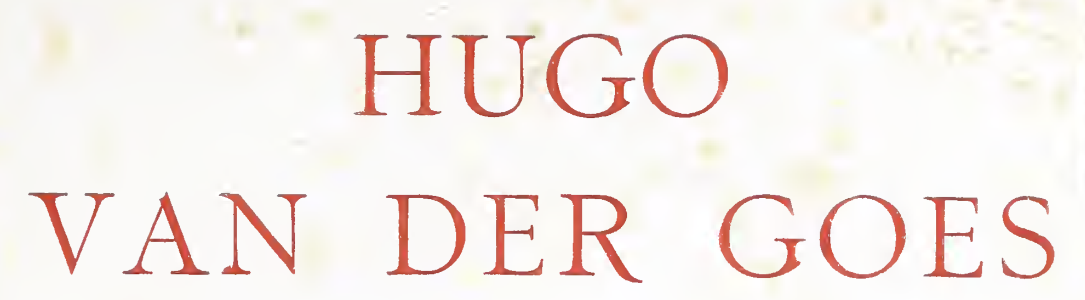


HUGO VAN DER GOES



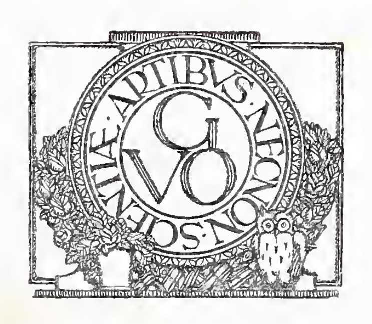


HUGO VAN DER GOES

PAR

JOSEPH DESTRÉE

CONSERVATEUR DES MUSÉES ROYAUX DU CINQUANTENAIRE A BRUXELLES



BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS

—

1914

DÉDIÉ A MA CHÈRE FEMME

Marie DEHARVENG

1887—1912

AVANT-PROPOS

Beaucoup d'obscurités couvrent encore l'œuvre de Hugo van der Goes, bien qu'il ait déjà sollicité l'attention ou les recherches de maints critiques autorisés. Aussi avons-nous à cœur de signaler tout d'abord les travaux des historiens de l'art qui, depuis soixante-dix ans, ont tâché de dégager la personnalité du grand artiste flamand. Les études et les notices de Passavant, de Rathgeber, de Nagler, de Waagen, d'Immerzeel et de Kugler sont, pour la plupart, antérieures à la moitié du XIXe siècle. Les commentaires dont Alexandre Pinchart et Charles Ruelens accompagnèrent l'ouvrage de Crowe et de Cavalcaselle, sur notre ancienne école de peinture, ne laissent pas d'être instructifs.

On doit aussi des renseignements précis à Edmond de Busscher et à James Weale, et certaines remarques intéressantes à Alfred Michiels, remarques qui se perdent cependant dans des considérations de la plus haute fantaisie. De son côté Alphonse Wauters consacra plusieurs notices au peintre de Rouge-Cloître, et c'est à lui qu'on est redevable, entre autres, de la publication du récit d'Ofhuys relatif à la maladie du maître flamand. A côté d'attributions aujourd'hui controuvées, il nous a fait part de certaines vues que de récentes recherches sont venues confirmer; et, dans maintes pages qui ne manquent pas de poésie, l'érudit archiviste bruxellois a ramené l'attention sur un épisode douloureux de notre histoire artistique. C'est sans doute à ces lignes émues que nous devons cette toile si connue : la *Folie de Hugo van der*

Goes, qui, en 1872, fit sensation au salon de Bruxelles. Là Emile Wauters se fit l'éloquent interprète de l'archiviste; et, depuis lors, le moine artiste est devenu l'une des figures les plus populaires de notre panthéon national. Vers la même époque, A. J. Wauters, dans son Histoire de la peinture flamande, caractérisait en termes judicieux divers aspects du peintre génial.

En 1884, M. Henri Hymans fit paraître la traduction du *Livre des peintres* de van Mander, et il entoura la biographie de Hugo de notes et de commentaires qu'il est encore utile de relire aujourd'hui.

C'est en Allemagne surtout que Hugo van der Goes a été l'objet des études les plus sagaces. En 1875, Springer en parlait dans une nouvelle édition de Crowe et de Cavalcaselle. En 1880, Scheibler soutenait une thèse qui fit époque où il démontra que Hugo van der Goes ne le cédait ni en variété, ni en fécondité aux autres successeurs de Van Eyck. Le même érudit publia en 1887 dans le Répertorium une étude remarquable sur le même artiste. Il y aurait lieu de signaler des notes intéressantes et des déterminations heureuses de Carl Justi, de Woermann, de von Seidlitz, d'Eisenmann et de von Engerth ; mais depuis le travail d'A. Wauters, qui remonte à 1872, la seule étude d'ensemble, qui a paru dans la *Zeitschrift für Christliche Kunst,* est due à la plume de M. le Professeur Firmenich-Richartz de l'Université de Bonn. L'auteur met en relief la puissante personnalité du maître, en se basant sur le triptyque de Florence ; il donne ensuite des renseignements biographiques puisés aux sources connues; puis il aborde les œuvres du maître et mentionne les douteuses et les fausses attributions. A ce travail paru en 1897 il y aurait certes des modifications à faire; l'auteur en a déjà apporté spontanément plusieurs sur l'exemplaire de son étude qu'il a bien voulu nous offrir. En 1898, M. von Frimmel identifiait une copie d'une œuvre de Hugo, David et Abigaïl ; et l'année suivante paraissait le mémoire de M. van der Haegen sur les documents faux relatifs aux peintres, sculpteurs et

graveurs de Gand ; et du coup la biographie de Hugo se trouvait dégagée de plusieurs éléments inexacts. Depuis lors, les expositions des Primitifs flamands en 1902, des Primitifs français en 1903, de la Toison d'or en 1907 ont permis aux travailleurs de faire des observations précises qui ont été utiles à notre présent sujet d'études.

L'achat en 1903 par le Musée de Berlin de l'*Adoration des Bergers,* qui avait déjà été attribuée par Carl Justi à Hugo van der Goes, fournit à M. le Dr W. Bode l'occasion de consacrer à ce maître, dans les Annales des collections prussiennes, plusieurs pages d'un grand intérêt. M. Max J. Friedländer confia au même recueil, en 1905, des glanes excellentes que nous avons mises largement à contribution ; elles ont trait surtout à d'anciennes copies d'œuvres disparues. Peu de temps après, le Baron von Bodenhausen fit des rapprochements intéressants dans son étude sur Gérard David.

Dois-je rappeler les études critiques de M. G. Hulin relatives à l'exposition des Primitifs à Bruges, et sa communication verbale au Congrès historique et archéologique de Gand en 1907, au sujet d'un triptyque qu'il découvrit dans les collections de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg ? C'est à M. Max Friedländer que fut réservé le plaisir de publier cette œuvre dans la *Staryé Gody* du mois d'avril 1908. Nous ne parlerons pas ici de nos diverses études sur Hugo, car il en sera fait mention à plusieurs reprises dans le présent travail. Enfin tout récemment il nous a été donné de lire les pages de M. Karl Voll sur les Primitifs, et en particulier sur van der Goes. Il y a dans l'ouvrage du critique allemand des aperçus intéressants et neufs. Seulement il nous paraît s'être appliqué avec trop de vivacité peut-être à restreindre le nombre des restitutions qui avaient été faites au maître gantois, sauf à tempérer la sévérité de ses arrêts dans les notes finales de son ouvrage.

Il ne sera pas superflu, pensons-nous, de dire un mot de la méthode que nous avons adoptée dans cette monographie. Comme on le sait, Hugo n'a signé aucune production. Ce n'est pas faute cependant

qu'on ne lui ait attribué des monogrammes ou même des signatures. Aujourd'hui ces indications admises à la légère sont définitivement abandonnées par la plupart des critiques. On ne possède en réalité de témoignages précis que sur une seule œuvre : le triptyque des Portinari qui depuis peu d'années est passé de l'Hôpital de Santa Maria Nuova à Florence au Musée des Offices. Vasari en parle en ces termes : « Ugo d'Anversa che fe la tavola di Santa Maria Nuova di Fiorenza » (1). L'erreur de l'historien italien quant à la ville natale de l'artiste ne peut prêter à aucune confusion, attendu qu'il n'y avait pas, à cette époque, de peintre anversois du nom de Hugo. C'est donc un point de départ certain, inébranlable, auquel il faut toujours aboutir en dernière analyse. Pour notre part nous nous sommes fait un devoir de ne suivre que les auteurs qui ont pris ce monument comme base de leurs attributions. Les œuvres identifiées grâce à cette méthode servent à leur tour à de nouveaux rapprochements. Il est d'autant plus nécessaire d'en agir de la sorte que l'œuvre de Hugo se distingue par une variété surprenante.

Il nous reste enfin à exprimer notre gratitude à tous ceux qui ont bien voulu nous aider au cours de notre étude. Il nous est particulièrement agréable de citer M. M. Friedländer, Firmenich-Richartz, le Dr Boclau, Lionel Cust, le Capitaine Naville R. Wolkinson, S. Colvin, Eric Maclagan, G. Hulin, A. Govaerts, A. Van Werveke, M. E. Bertaux, M. Van Riemsdyck, M. J. Six, Tiebault-Sisson et le R. P. J. Van den Gheyn. Nous remercions en particulier M. Victor van der Haeghen, qui s'est prêté spontanément à nous fournir la copie conforme des extraits des comptes de la ville de Gand relatifs à Hugo van der Goes.

Dans nos descriptions nous avons suivi en général l'ancienne méthode, qui ramène tout au point de vue du spectateur.

25 DÉCEMBRE 1912.

---

(1) *Le vite de più excellenti pittori, scultori et architetti.* Edition Milanesi (1878), p. 185. L'œuvre de Hugo est encore mentionnée dans le même ouvrage, t. VII, p. 581.

I. — NOTICE BIOGRAPHIQUE

Les historiens de l'art ne sont pas d'accord sur le lieu de naissance de Hugo van der Goes. Dans sa *couronne margaritique,* Jean Le Maire le célèbre en ces termes :

« *Hughes de Gand qui tant eut les tretz netz* ».

Van Waernewyck le qualifie de maître Hughes de Leide en Hollande appelé van der Goes parce qu'il habita longtemps à Ter Goes en Zélande. Vasari et Guichardin le font naître à Anvers; van Mander et Sanderus le comptent au nombre des peintres brugeois. Aucune de ces dernières assertions ne semble fondée. On peut leur opposer en effet un passage des comptes de la ville de Louvain de 1480 où il est fait mention d'un peintre célèbre, natif de Gand, habitant Rouge-Cloître à cette époque (1), qui était venu expertiser dans cette ville des œuvres délaissées par Thiéry Bouts. Ce renseignement, rapproché du témoignage du moine Ofhuys de Rouge-Cloître dont nous parlerons plus loin, établit clairement qu'il s'agit de van der Goes.

Les divergences d'opinions relatives à l'origine de notre peintre s'expliquent par cette circonstance qu'il y avait des van der Goes dans tous les Pays-Bas ; il y en avait à Diest, à Delft, à Bruxelles et surtout à Anvers où un imprimeur nommé Mathias van der Goes fut reçu dans

(1) « Daer voer hem ende synen kinderen vergouwen ende betaelt heeft, ter estumacien ende scattingen van *eenen der notabelsten scildere die men binnen den lande hier omtrent wiste te vindene, die gheboren es van der stad van Ghendt, ende nu wonechtig es in den Roode-Clooster in Zuenien,* de somme van guldens vorscreve.» SCHAYES, *Documents inédits.* Bulletin de l'Académie de Belgique, 1861, t. XIII, p. 343.

la Gilde Saint Luc, en 1487. On connaît aussi des familles nobles ou alliées de ce nom : l'une d'elles portait de *sable au puits d'or;* une autre de *sable à trois têtes de bouc d'argent encornées et bordées d'or.* On possède de la première un croquis généalogique qui remonte à Pierre van der Goes, mari d'Alexandrine Balbini, et qui se termine à la quatrième ou cinquième génération vers l'an 1700 ; mais il n'est pas possible de rattacher ce lignage soit au peintre Hugues, soit à l'imprimeur Mathias (1).

D'après M. Victor van der Haeghen, pour qui l'onomastique gantoise n'a guère de secret, le nom Goes ne se rencontre qu'une fois avant Hugo dans la corporation des peintres (2). C'est assez dire qu'il faut désormais renoncer à cette assertion imprimée dans maints ouvrages, à savoir que Hugo était le fils de Liévin de Goes et petit-fils d'un Hugues van der Goes reçu dans la corporation des peintres en 1395. Ces renseignements ne sont dus qu'à une supercherie qui a été dévoilée par M. van der Haeghen (3). Il y a de longues années que A. Wauters faisait déjà ses réserves sur la valeur de ces mêmes données. « La biographie de H. van der Goes, écrivit-il, est une preuve de plus des erreurs et des omissions nombreuses de ce document où figurent une foule d'illustres inconnus, et où, d'autre part, on ne fait pas mention de plusieurs artistes gantois dont l'existence est certaine » (4).

Dans les comptes manuscrits de la ville de Gand il est fait mention d'un peintre gantois du nom de Corneille van der Goux ou

---

(1) *Biog. Nationale,* cfr. van der Goes. Art. de A. Wauters.

(2) « 1461-1462. Yde van Bulleghem, veuve de Pieter Goes, s'engage à restituer la somme payée par la caution lors de l'achat de la franchise par son mari. Acte du 20 août 1461 (Ibid. Registre scabinal, fol. 53 v°). » — M. van der Haeghen ajoute en note : Nous n'avons pas retrouvé l'acte d'admission de Pieter Goes, personnage cité comme peintre dans un acte du 7 août 1460. Registre scabinal 1459-1460, fol. 118 v°. — *Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens sculpteurs et graveurs flamands.* Extr. du t. LVIII, les mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique, 1899, p. 56.

(3) Ouvr. déjà cité pp. 25, 80, 82, 143.

(4) *Biog. Nat.* déjà citée.

van der Goes. On y rencontre ces deux manières d'orthographier. Cet artiste joua un rôle très en vue; de 1496 à 1498 il peignit pour la chapelle échevinale de la Keure un grand tableau représentant le *Jugement dernier,* il toucha de ce chef 480 livres parisis et il fallut vingt aunes de taffetas pour confectionner le rideau qui devait préserver cette œuvre de l'air et de la poussière. En 1496-97, il fut chargé des peintures décoratives à l'occasion de la joyeuse entrée de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille. Rappelons aussi qu'il peignit en 1493-94 un Christ en croix exécuté d'après un dessin qu'il avait fourni à l'imagier Jean de Crop. On ignore quels liens de parenté pouvaient exister entre Hugo et Corneille van der Goes; mais il est assez naturel d'y voir deux membres d'une même famille. Aucune des productions de Corneille ne nous est parvenue et l'on n'a pas tenté, que nous sachions, de lui restituer l'une ou l'autre œuvre restée anonyme (1).

Hugo avait un frère utérin qui le devança à Rouge-Cloître près d'Auderghem, dans la forêt de Soignes, où il fut reçu en qualité d'oblat.

Carel van Mander considère Hugo comme un élève de Jean van Eyck, « qui aurait reçu, s'il y avait tenu, de nombreux jeunes gens avides d'arriver aux richesses et aux honneurs. Il en est un pourtant du nom de Hugo van der Goes qui, étant doué d'une grande intelligence, devint peintre hors ligne. Son maître lui enseigna la pratique de la peinture à l'huile. Les travaux de Hugues ont vu le jour vers 1480 » (2). Apparemment, l'historiographe des peintres flamands était loin d'être bien informé en ce qui concerne Hugo van der Goes, car il indique comme période de productivité précisément celle où il fut terrassé par la maladie qui devait l'emporter. Nous ne possédons en réalité aucune donnée sur la jeunesse du maître; en revanche, les renseignements ne manquent pas pour la partie la plus notable de sa carrière. Nous savons que Hugo

---

(1) Edm. de Busscher, *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles,* pp. 114-115.

(2) M. Hymans, *Le livre des peintres de Carel van Mander,* t. I, p. 51.

louait à Gand une maison appartenant à la famille van der Sikkel, dont l'hôtel est encore de nos jours l'un des monuments les plus pittoresques de la cité flamande. Cette famille van der Sikkel, ou de la Faucille, passait pour l'une des plus opulentes de la ville. Son chef, Nicolas van der Sikkel, seigneur de Nazareth, avait fait orner somptueusement l'église de cette localité. Le peintre Josse van Wassenhove, identifié définitivement avec Juste de Gand, reçut de sa part la somme de 20 escalins de gros, par l'intermédiaire de Hugo van der Goes, avant son départ pour Rome. Ce dernier en avait fait l'avance, ainsi que cela résulte d'un compte que rend à sa mère Philippe van der Sikkel après la mort de son père Nicolas, décédé le 15 février 1474 (1).

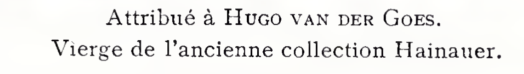
Hugo van der Goes était d'ailleurs un peu l'obligé de Josse van Wassenhove, car quelques années plus tôt celui-ci avait été son répondant lorsque Hugo fut admis à la franchise du métier par acte du 5 mai 1467, dont nous donnons le texte et la traduction dans les documents justificatifs. On y remarque cette particularité intéressante, au sujet du luxe qui régnait dans les corporations, que le nouveau maître donne, outre la somme d'argent fixée, un plat d'argent à bords dorés avec les armes de la corporation; ce cadeau était de style ou obligatoire. L'autre répondant de Hugo fut Daniel de Lovendeghem dont aucune production n'a été mentionnée jusqu'à présent.

Hugo avait dû passer par cette coûteuse formalité parce qu'il n'était pas fils de maître. Il devait en outre jouir du droit de bourgeoisie, *poorter zijn,* ce qui impliquait plus d'une année révolue de séjour dans la ville de Gand. Dans ces conditions, il resterait à découvrir son extrait

(1) Item up de Betalinghe van den jare LXXV draghende II lib. X. S. gr. afghe-rekent Hughen den scildre XX sch. gr. de welke de vrauwe moeder hem tochter ende sculdich was van houden resten mids dat de selve Hughe die XX sch. gr. voor haer verleyde ende betaelde doe Joes van Wassenhove te Rome waert trac, alzo dat vrau moedren wel kenlic es (cité par M. Victor van der Haeghen dans la petite *Revue illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre,* 2e année, 1901, p. 110).



Attribué à Hugo van der Goes.
Vierge de l'ancienne collection Hainauer.



Hugo van der Goes.
VIERGE AVEC L'ENFANT
(Musée Staedel, Francfort s/M.)

d'acte de naissance pour établir d'une façon péremptoire que l'artiste flamand n'est pas venu du dehors.

Hugo van der Goes fut donc maître en 1467; et, si l'on tient compte qu'il est mort en 1482 après deux ans d'inaction causée par la maladie, on constate que la plus notable partie de sa carrière artistique ne comprend que treize ans. Si on admet que son apprentissage était terminé à 25 ou à 30 ans, on aboutit à lui donner quarante ou quarante-cinq ans d'existence et à placer sa naissance entre les années 1437 et 1442. Dans un article de la *Staryé Gody* de 1908, M. Max Friedländer proposait même l'année 1440. Quelle que soit la date qu'on adopte, elle exclut toute possibilité d'apprentissage chez Jean van Eyck, décédé en 1441.

Resterait l'hypothèse qui ferait venir du dehors Hugo déjà tout formé. Il n'aurait acquis alors la franchise qu'après avoir accompli le séjour obligatoire d'un an pour être *poorter* (bourgeois) et être agréé dans la corporation des peintres. Cette opinion ne manquerait pas de sourire à ceux qui veulent voir dans van der Goes (1) un hollandais, et elle a trouvé, en ces récentes années, un partisan décidé en la personne de M. K. Voll. Le critique allemand se base même sur cette origine pour expliquer les tendances qu'il découvre dans cet artiste tant pour le caractère des figures et le paysage que pour les effets de clair obscur. Cette conjecture ne nous paraît rien moins que fondée; et, pour notre part, jusqu'à preuve du contraire, nous continuerons à considérer Hugo comme étant né à Gand. On pourrait concilier ce fait avec l'origine étrangère de son père. Peut-être celui-ci était-il de la même ville que Josse Van Wassenhove. Et cette circonstance expli-

(1) Die *Alt-Niederländische Malerei van Jan Van Eyck bis Memling*, p. 309. « Karl van Mander, dit-il, en fait un élève de Jean van Eyck. Cette hypothèse est invraisemblable, parce que Hugo était pourtant bien né hollandais, et il y a tant de hollandais dans son art que nous pouvons à peine penser à lui sans connexion avec la peinture de sa patrie spéciale. »

querait tout naturellement que cet artiste a été le répondant de Hugo lors de l'obtention de la maîtrise. Même fondée, cette hypothèse ne nous mettrait pas encore sur la voie de l'origine, puisqu'on ignore l'époque et le lieu de naissance de Josse Van Wassenhove; on sait toutefois qu'il a été inscrit dans la corporation de S[t] Luc à Anvers en 1464. Et rien ne s'oppose à ce qu'il soit né dans une ville de l'ancien Brabant, peut-être à Anvers, et qui sait si les parents de notre maître n'étaient pas ses concitoyens. L'on comprendrait dès lors, d'une certaine façon, la dénomination d'Hugo d'Anversa employée par Vasari.

Les archives de Gand et de Lille nous ont conservé certaines mentions très précises concernant les travaux que Hugo van der Goes exécuta à Gand et à Bruges. La première remonte à l'année 1467-1468 : Hugo reçoit six livres pour l'exécution d'un « tableau », fait à l'occasion d'un pardon octroyé par le pape. Le laconisme du compte est un peu décevant, mais le chiffre même du salaire autorise à croire que c'était un travail d'une certaine importance contenant des figures, en d'autres termes, un sujet sacré en rapport avec le caractère même du pardon. Selon toute vraisemblance, cette peinture était exécutée au procédé de la détrempe, comme c'était forcément le cas pour des travaux de circonstance.

Sur ces entrefaites, Hugo fut appelé à Bruges pour prendre part, avec plusieurs de ses confrères gantois, aux préparatifs des fêtes qui allaient se donner à l'occasion du mariage du duc Charles avec Marguerite d'York. Daniel de Rycke reçut par journée de travail XX sols pour son salaire et III sols pour sa dépense de bouche, soit en tout XXIII sols; son travail dura 8 jours. Il avait trois aides : le varlet Georges reçut VIII sols, Jean van Dist VI sols, et Haquinet III sols. Quant à van der Goes, il lui fut octroyé XIII sols par jour, tandis que les autres peintres et sculpteurs venus de Gand avec lui ne touchèrent que de X à XII sols au maximum (1). La disproportion

(1) DE LABORDE, *Les Ducs de Bourgogne*. Les Preuves, t. II, p. 337.

entre le salaire de Daniel de Rycke et celui de Hugo van der Goes frappe à première vue; mais on ne doit pas oublier que ce dernier venait à peine d'acheter la franchise, tandis que Daniel de Rycke occupait déjà depuis plusieurs années une situation en vue dans la gilde des peintres. D'autre part, Hugo n'avait pas encore eu l'occasion de s'affirmer par un travail important. A Bruges son habileté dut faire sensation, car, de retour à Gand, il se vit gratifié des commandes les plus importantes lors des fêtes qui marquèrent, en 1468, la joyeuse entrée de Marguerite d'York, la nouvelle comtesse de Flandre. Daniel de Rycke toucha pour lui et ses compagnons peintres VI livres pour décorer la Walpoorte et la Torrepoorte, tandis que Hugo et ses aides touchèrent XIII livres, soit plus du double, pour l'exécution de peintures sur des toiles tendues le long des rues et qui étaient décorées de figures (1).

Pendant les années 1468-1469 à 1472-1473, Hugo exécuta un certain nombre de peintures avec les armes de notre saint Père le Pape (*van onsen heleghen vader den Paus*) pour la proclamation des indulgences (2). Ces peintures de grand ou de petit format se plaçaient aux portes de la ville et dans les églises; c'est ainsi qu'il est fait mention entre autres de six pièces destinées à l'église Saint-Jean, qui depuis le XVIe siècle a reçu le vocable de Saint-Bavon. Ces écus aux armes pontificales figuraient non seulement aux portes des églises, mais aussi à l'intérieur des sanctuaires, non loin de l'autel, aux endroits où l'on administrait le sacrement de la Pénitence, comme on en voit un exemple intéressant dans une miniature des Heures d'Albert de Brandebourg exécutées à Bruges ou à Gand : un prêtre est représenté au moment où il met la

---

(1) *The Hours of Albert of Brandebourg some account of a manuscript Book of hours formerly in the possession of Albert of Brandebourg and executed by the artist of the Grimani Breviary 1514-23 compiled* by E. S. Ellis, notice by W. H. James Weale. London, Ellis & White.

(2) On trouvera aux pièces justificatives, à la fin de cet ouvrage, le détail des diverses commandes qui furent faites à van der Goes par le magistrat de Gand.

main sur la tête d'un pénitent agenouillé à ses pieds; près du confesseur se trouve une grande baguette telle que les pénitenciers de Saint-Pierre à Rome emploient encore de nos jours; et, au-dessus du siège, est fixé sur la paroi un placard en papier blanc chargé des armes d'Adrien VI qui ne régna que vingt mois, de 1522 à 1523. L'écu se présente sur deux clefs placées en sautoir et il est sommé d'une tiare. La forme même de l'écu, dessiné en manière de targe italienne, pourrait faire croire que le modèle était envoyé de Rome pour être reproduit. Citons une scène analogue à celle des Heures d'Albert de Brandebourg représentée dans une enluminure d'un manuscrit ganto-brugeois exécuté vers 1492 (Ms. 25698 du British Museum). Ici les armes du Pape sont simplement indiquées par deux clefs posées en sautoir et timbrées d'une tiare (1). Il y a tout lieu de croire que ces motifs héraldiques n'étaient pas inférieurs à ceux que l'exposition de la Toison d'or a mis tout particulièrement en évidence.

Est-il surprenant de voir tant de style et de belle tenue dans ces éléments d'un caractère quasi officiel, si l'on songe que des artistes de génie ne dédaignaient point à l'occasion d'y mettre eux-mêmes la main ou d'en diriger l'exécution ? A l'instar des van Eyck et de Roger van der Weyden, Hugo n'hésitait pas à accepter des tâches d'ordre secondaire. De nos jours, ces motifs de décor souvent provisoires ne sont plus, de la part des ordonnateurs de fêtes, l'objet d'une pareille sollicitude, et cela au grand détriment de l'art et du goût public.

En 1471-1472 Hugo exécuta, à l'occasion d'une joyeuse entrée du comte de Flandre Charles le Téméraire, des travaux décoratifs sur lesquels nous sommes tout particulièrement renseignés :

« Item payé à Hugues van der Goes, peintre, de l'ouvrage de peinture fait par lui, à savoir d'un grand morceau avec blason de notre très redouté seigneur et prince prénommé, les blasons de ses pays,

---

(1) Voir une reproduction dans l'ouvrage de M. J. A. Herbert, *Illuminated manuscripts*.



Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES
(Collection Liechtenstein, Vienne).

tenu chacun par un animal, semé dans le champ des fusils (briquets) et des marguerites. Sur la Porte de la Tour un grand morceau avec une pucelle tenant d'une main le blason de notre redouté seigneur et de l'autre main le blason de notre gracieuse souveraine et princesse, placé devant la Porte de la Tour; fait dans la rue du Bourg, entre l'auberge nommée *le Dragon* et l'*Homme Sauvage,* et un autre tableau, le tout confectionné pour la prédite joyeuse entrée de notre redouté seigneur prénommé d'après la déclaration de la cédule. » XI livres de gros.

Il est loisible de se faire une idée de ce genre de peinture en examinant l'étendard du XVe siècle, au Musée archéologique de Gand, qui fut découvert le 4 juillet 1814 sous des paperasses et des registres, au greffe de la Trésorerie de l'Hôtel de cette ville.

Il représente la Pucelle de Gand sous les traits d'une jeune fille de qualité qui se voit, sans la moindre terreur, abordée par un lion d'aspect très héraldique. Cette composition d'une grande sobriété, qui s'enlève sur un fond très sombre, se distingue par un style vraiment remarquable. La figure de la « Maect » rappelle assez bien le type des femmes à grand front si familier à notre artiste, et son costume évoque le souvenir de Marie Portinari qui fut peinte vers 1475. C'est d'autant moins surprenant que l'étendard fut exécuté en 1482 par une contemporaine, Agnès Van den Bossche, qui était encore toute pénétrée de la manière d'Hugo. Cet étendard en toile, peint à l'huile et en partie doré, de 2m77 de long sur 1m04 de hauteur, était décoré d'une frange de soie verte et il était pourvu d'une hampe en sapin avec talon en plomb.

En 1473-1474, les restes mortels de Philippe le Bon purent être transportés de Bruges à Gand avant d'être amenés à la Chartreuse de Dijon. A cette occasion, un service solennel fut célébré à l'église Sainte-Pharaïlde qui se trouvait non loin du château des Comtes. Le chanoine Jacques van Zeverne toucha XX escalins du chef des draperies et de la cire employées en cette circonstance. De son côté, Hugo reçut III

livres V escalins de gros pour trente écussons et un blason aux armes du duc Philippe qui furent placés pendant la cérémonie funèbre.

Parmi les personnages qui accompagnaient Charles le Téméraire à Bruges en 1468, lors de son mariage avec Marguerite d'York, se pressaient des nobles, des bourgeois et des marchands qui appartenaient aux divers corps de métiers. On remarquait surtout Thomas Portinari, agent des Médicis à Bruges, qui, revêtu du costume de conseiller du duc, chevauchait dans le cortège à la tête de la nation des Florentins.

« Les serviteurs et facteurs des Médicis, dit Comines (1), ont eu tant de crédit, soubs couleur de ce nom de Médicis, que ce serait merveille à croire, à ce que j'en ay vu en Flandres et en Angleterre... J'en ay vu un, nommé et appelé Thomas Portunay, estre pleige entre ledit Roy Edouard et le Duc Charles de Bourgogne, pour cinquante mille escus, et une autre fois, en un lieu, pour quatre vingt mille. »

Ce personnage était le descendant direct de ce Folco Portinari qui fonda l'hospice santa Maria Nuova de Florence en 1285 et dont la fille, la belle et noble Béatrice, a été immortalisée par les vers de Dante Alighieri. Nous le voyons figurer dans le triptyque de santa Maria Nuova à Florence, qui, au témoignage de Vasari, était l'œuvre de van der Goes.

Il semblerait qu'à partir des travaux exécutés à Bruges la carrière du maître fût définitivement assurée : les commandes viennent le trouver et il occupe une situation en vue dans la ville de Gand. Il paraît, dans le registre scabinal, comme juré ghezworene gezelle du doyen le 19 janvier 1468 (vieux style) (2). Il est cité dans le même registre comme doyen de la corporation, en 1473-74 (3), 1474-75 (4) et en 1475-76 (5). Puis subitement il disparaît et on le retrouve à Rouge-

(1) Mémoires de Ph. De Comines, liv. VII, chap. V, édit. Buchon, 1842, p. 198.
(2) Voir van der Haegen, ouvrage cité, p. 46.
(3) *Ibid.*, fol. 126 et 128.
(4) *Ibid.*, fol. 10, 87 v° et 132 v°.
(5) *Ibid.*, 35 v°, 18 août 1475.

Cloître sous le froc d'un frère convers. Mais la renommée sut bien l'y découvrir, ainsi que nous l'apprend le témoignage du moine Ofhuys que nous reproduisons plus loin.

Hugo fut même appelé à Louvain, comme le fait a déjà été mentionné au début de la présente notice, pour donner son avis au sujet de paiement d'œuvres commandées par le magistrat et que Thiéry Bouts n'avait pas eu le temps de terminer (1).

« Item, maître Dierick Baudts, peintre, était convenu avec la ville de peindre 4 pièces (stucken) d'un grand panneau qui servirait à être mis dans une salle ou chambre de peintures et de portraits *(een sael oft camere van porteraturen ende scilderien)* et encore d'un petit tableau avec ses volets du *Jugement dernier,* où le Jugement est à l'intérieur et qui pend dans la chambre du conseil. Pour cela, en cas d'achèvement, le susdit maître Dierick aurait reçu de la ville la somme de 500 couronnes ; mais les choses ne s'étant pas succédées de la sorte, car il est mort entretemps, de manière qu'il n'a pu achever les mêmes (tableaux). Du premier grand tableau, un morceau seulement était achevé ; le second était presque achevé, et ce petit morceau du *Jugement* (qui pend dans la chambre du conseil) était achevé. Pour cela, il a été payé à ses enfants, à l'estimation et évaluation d'un des plus notables peintres qui fut à trouver dans le pays environnant, et qui est né à Gand et, maintenant, habite Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes, la somme de guldens ci-après : iij^{c} vj gul. XXXVj pl. » « Pour honorer l'artiste et lui témoigner sa reconnaissance, le magistrat lui envoya un pot de vin du Rhin, à l'auberge de l'Ange, où il était descendu. L'usage de libéralités de ce genre était dans les coutumes du temps. » Artistes, grands seigneurs, puissants monarques étaient fort aises d'agréer ces gracieusetés. L'auteur que nous suivons rappelle entre autres faits que

---

(1) Voir p. 80. A. Goffin, *Thiéry Bouts,* d'après les comptes de la ville pour 1479-1480, et les *Annales et antiquités de Louvain.*

« le Dauphin Louis, le futur Louis XI, lors d'un pèlerinage à l'église Saint-Pierre qu'il accomplit en 1460, se vit présenter de la part de la ville un don de 16 mesures de vin de Rhin ».

Hugo passa les dernières années de son existence à Rouge-Cloître; et nous ne saurions mieux faire que de transcrire d'après M. A. Wauters les pages que lui consacra son confrère Ofhuys.

« En l'an du Seigneur 1482 mourut le frère convers Hugues, qui » avait fait ici profession. Il était si célèbre dans l'art de la peinture » qu'en deçà des monts (ou des Alpes), comme on disait, on ne trouvait » en ce temps-là personne qui fût son égal. *Nous avons été novices* » *ensemble, lui et moi qui écris ces choses.* Lorsqu'il prit l'habit et pendant » son noviciat, parce qu'il avait été bon plutôt que puissant parmi les » séculiers, le père prieur Thomas lui permit mainte consolation mon- » daine, de nature à le ramener aux pompes du siècle plutôt qu'à le » conduire à l'humilité et à la pénitence. Cela plaisait très peu à quel- » ques-uns : « On ne doit pas, disaient-ils, exalter les novices, mais les » humilier ». *Et comme Hugues excellait à peindre le portrait, des grands et* » *d'autres, même le très illustre archiduc Maximilien, se plaisaient à le visiter,* » *car ils désiraient ardemment voir ses peintures.* Pour recevoir les étrangers » qui lui venaient dans ce but, le père prieur Thomas autorisa » Hugues à monter à la chambre des hôtes et à y banqueter avec eux.

» Quelques années après sa profession, au bout de cinq à six ans, » notre frère convers, si j'ai bonne mémoire, se rendit à Cologne, accom- » pagné de son frère utérin Nicolas, qui était entré comme oblat à » Rouge-Cloître et y avait fait profession; du frère Pierre, chanoine » régulier du Trône et qui demeurait alors au couvent de Jéricho, à » Bruxelles, et de quelques autres personnes. Ainsi que je l'appris » alors du frère Nicolas, pendant que Hugues revenait de ce voyage, » il fut frappé d'une maladie mentale. Il ne cessait de se dire damné » et voué à la damnation éternelle, et aurait voulu se nuire corporel- » lement et cruellement, s'il n'en avait été empêché de force, grâce à



Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES
Volets.
(Collection Liechtenstein, Vienne).

» l'assistance des personnes présentes. Cette infirmité étonnante jeta » une grande tristesse sur la fin du voyage. On parvint toutefois à » atteindre Bruxelles, où le prieur fut immédiatement appelé. Celui-ci » soupçonna Hugues d'être frappé de l'affection qui avait tourmenté » le roi Saül, et se rappelant comment il s'apaisait lorsque David » jouait de la cithare, il permit de faire de la musique en présence » du frère Hugues et d'y joindre d'autres récréations de nature à » dominer le trouble mental du peintre.

» Malgré tout ce que l'on put faire, le frère Hugues ne se porta » pas mieux, mais persista à se proclamer un enfant de perdition. » Ce fut dans cet état de souffrance qu'il rentra au couvent. L'aide et » l'assistance que les frères choraux lui procurèrent, l'esprit de charité » et la compassion dont ils lui donnèrent des preuves nuit et jour, en » s'efforçant de tout prévoir, ne s'effaceront jamais de la mémoire. » Et cependant plus d'un et les grands exprimaient une tout autre » opinion. On était rarement d'accord sur l'origine de la maladie de » notre frère convers. D'après les uns, c'était une espèce de frénésie. » A en croire les autres, il était possédé du démon. Il se révélait chez » lui des symptômes de l'une et de l'autre de ces affections; toutefois, » comme on me l'a fréquemment répété, il ne voulut jamais nuire à » personne qu'à lui pendant tout le cours de sa maladie. Ce n'est pas » là ce que l'on dit des frénétiques, ni des possédés; aussi, à mon avis, » Dieu seul sait ce qui en était.

» Nous pouvons envisager de deux manières la maladie de notre » convers. Disons d'abord que ce fut sans doute une frénésie naturelle » et d'une espèce particulière. Il y a, en effet, plusieurs variétés de cette » maladie, qui sont provoquées : les unes par des aliments portant à » la mélancolie, les autres par l'absorption de vins capiteux, qui brûlent » et incinèrent les humeurs; d'autres encore, par l'ardeur des passions » telles que l'inquiétude, la tristesse, la trop grande application au » travail et à la crainte; les dernières, enfin, par l'action d'une humeur

» corrompue, agissant sur le corps d'un homme déjà disposé à une » infirmité de ce genre. Pour ce qui est des passions de l'âme, je sais » de source certaine que notre frère convers y était fortement livré. » *Il était préoccupé à l'excès de la question de savoir comment il terminerait* » *les œuvres qu'il avait à peindre et qu'il aurait à peine pu finir, comme on le* » *disait, en neuf années. — Il étudiait très souvent dans un livre flamand.* » — Pour ce qui est du vin, il en buvait avec ses hôtes, et l'on peut » croire que cela aggrava son état. Ces circonstances purent amener » les causes qui, avec le temps, produisirent la grave infirmité dont » Hugues fut atteint.

» D'autre part, on peut dire que cette maladie arriva par la très » juste providence de Dieu, qui, comme on le dit, est patient, mais agit » avec douceur à notre égard, voulant que nul ne succombe, mais que » tous puissent revenir à résipiscence. Le frère convers dont il est ici » question avait acquis une grande réputation dans notre ordre; grâce à » son talent, il y était devenu plus célèbre que s'il fût resté dans le » monde. Et comme il était homme de la même nature que les autres, » par suite des honneurs qui lui étaient rendus, des visites, des » hommages qu'il recevait, son orgueil se sera exalté, et Dieu, qui ne » voulait pas le laisser succomber, lui aura envoyé cette infirmité » dégradante, qui l'humilia réellement d'une manière extrême. Lui-» même, aussitôt qu'il se porta mieux, le comprit; s'abaissant à l'excès, » il abandonna de son gré notre réfectoire et prit modestement ses » repas avec les frères lais.

» J'ai eu soin de donner tous ces détails, Dieu ayant permis ce qui » précède, comme je le pense, non seulement pour la punition du péché » ou la correction et l'amendement du pécheur, mais aussi pour notre » édification. Cette infirmité survint à la suite d'un accident naturel. » Apprenons par là à refréner nos passions, à ne pas leur permettre de » nous dominer; sinon nous pouvons être frappés d'une manière irrémé-» diable. Ce frère, en qualité d'excellent peintre, comme on le qualifiait

» alors, était livré, par un excès d'imagination, aux rêveries et aux » préoccupations; il a été par là atteint dans une veine près du cerveau. » Il y a, en effet, à ce que l'on dit, dans le voisinage de ce dernier, » une veine petite et délicate, dominée par la puissance créatrice et de » rêverie. Quand chez nous l'imagination est trop active et que les rêves » sont fréquents, cette veine est tourmentée, et si elle est tellement » troublée et blessée qu'elle vient à se rompre, la frénésie et la démence » se produisent. Afin de ne pas tomber dans un danger aussi fatal et » sans remède, nous devons donc arrêter nos rêves, nos imaginations, » nos soupçons et les autres pensées vaines et inutiles qui peuvent » troubler notre cerveau. Nous sommes des hommes, et ce qui est arrivé » à ce convers par suite de ses rêveries et de ses hallucinations ne » peut-il pas aussi nous survenir ? » Puis après une longue digression, » toute théologique, le narrateur ajoute : « Il fut enterré, dans notre » cimetière, en plein air » (1).

Et sur sa tombe fut gravée cette inscription que Sweerts nous a transcrite :

Pictor Hugo van der Goes humatus hic quiescit,
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit (2).

« Ici repose en terre le peintre Hugo van der Goes, l'art est dans la désolation, car il ne lui connaît pas d'égal.» Apparemment l'auteur de cette inscription s'était inspiré de celle qui couvrait les restes de Roger van der Weyden inhumé en l'église Sainte-Gudule à Bruxelles; et celle-ci était déjà comme l'écho des regrets exprimés au sujet de Hubert van Eyck; la postérité n'y a pas contredit. N'avaient-ils pas occupé successivement le premier rang dans les écoles des Pays-Bas, en s'affirmant par des œuvres géniales ?

(1) *Originale Cenobii Rubeevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabantia.* A. Wauters, *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (1863), II, série XV, pp. 723-743.

(2) Sweertius, *Monumenta sepulcralia Brabantiæ*, Antwerpen, 1613, p. 323.

Quelle était la cause de la profonde mélancolie qui accablait le peintre de Rouge-Cloître ? Etait-ce un dépit d'amour ? S'il faut en croire le sonnet de Lucas de Heere que nous reproduisons plus loin, Hugo avait aimé ; et l'objet de sa flamme nous aurait été transmis sous les traits d'une des suivantes d'Abigaïl, dans cette peinture fameuse qui ne nous est connue que par des copies plus ou moins fidèles.

L'allusion de Lucas de Heere n'a pas suffi à Michiels et, l'imagination aidant, il s'est trouvé sous sa plume une explication toute romanesque. D'après lui « l'amante » dont parle le sonnet serait la fille de Jacques Wytens pour qui fut exécutée la peinture ; et sans la moindre hésitation, Michiels identifie la fille de Jacques avec Élisabeth Wytens qui vécut au couvent de Jéricho à Bruxelles de 1471 à 1489. Hugo éprouva une ardente passion pour la fille de ce personnage et elle y répondit avec enthousiasme. « Le père, un homme riche, dédaigna les vœux d'un homme de métier », et Élisabeth « désespérée s'enfuit au couvent et là, dans la cellule, elle copiait sans témoins des œuvres de science et d'imagination ; elle avait au moins la liberté des souvenirs ! La Bibliothèque royale possède un volume écrit de sa main : il ne faudrait pas le feuilleter, peut-être, longtemps pour y découvrir la trace de ses larmes. »

Il y a, en effet, dans la section des manuscrits de cette bibliothèque, un *Mariale* en flamand écrit de 1471 à 1489 par Élisabeth Wytens, avec le concours de Marguerite Raes. C'est une transcription soignée sans le moindre décor et sans... la moindre trace de larmes. Inutile d'ajouter que ce roman pèche par la plus grande invraisemblance. On n'imagine pas, en effet, que cet amour contrarié soit resté un mystère pour Ofhuys dont le récit révèle un homme doué d'un réel esprit d'observation (1).

---

(1) J. Van den Gheyn, S. J., *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, t. V. Mariale 3434 (15069). M. P. Bergmans s'est occupé de Marguerite Raes dans la *Revue des Bibliothèques et des Archives de Belgique* de 1905, nº 4, p. 285-86. M Bergmans n'a pas connu l'historiette racontée par Michiels, sinon il n'eût pas manqué d'en signaler l'inanité.





ANNONCIATION
Triptyque de la Collection Liechtenstein (grisaille).

Si l'on en croit un ancien témoignage, le mal aurait été causé par le dépit qu'éprouvait l'artiste de ne pouvoir rivaliser avec les van Eyck dont il avait l'habitude d'aller contempler le célèbre polyptyque (1). Peut-être les circonstances qui amenèrent la catastrophe ont-elles un caractère beaucoup plus prosaïque. L'artiste n'aura-t-il pas été victime d'un surmenage prolongé, ou n'aura-t-il pas souffert de mener de front la vie du cloître, aussi adoucie qu'on la puisse supposer, avec l'exécution de commandes qui eussent réclamé, comme on l'a vu, au moins neuf années de travail ?

En réalité, Hugo fut affecté, m'assure un spécialiste distingué (2), de cette psychose constitutionnelle connue sous le nom de délire systématisé chronique, ainsi que cela résulte des phénomènes décrits par Ofhuys. L'âge auquel elle apparaît est généralement entre trente et cinquante ans. L'hérédité est la cause prédisposante; et les causes déterminantes ou occasionnelles, parmi lesquelles l'alcoolisme, le surmenage, les émotions, sont accessoires ou douteuses. Le tempérament mélancolique n'était qu'une influence héréditaire, la maladie en germe. Il serait donc intéressant de signaler dans les productions du maître des traces de cette disposition maladive, mais jusqu'à présent on n'a pas, que nous sachions, fait de constatations précises à cet égard, à moins qu'on ne veuille, avec certains critiques, trouver un reflet de cet état dans certaines têtes d'apôtres assistant à la Mort de la Vierge du Musée de Bruges, ou même dans ce prophète chauve à grande barbe et au regard effaré de l'*Adoration des Bergers* du Musée de Berlin. N'est-il pas plus simple d'admettre qu'aux moments de forte dépression physique

---

(1) Hieronymus Münzer, qui écrivait vers 1495, se fit en effet l'écho de ce bruit : *Quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam et factus melancolicus et insipiens.* C'était sans nul doute l'opinion la plus répandue à Gand et qui montre en quelle haute estime était tenue l'*Adoration mystique de l'Agneau.* Et cette version était peut-être la seule plausible pour expliquer aux gantois l'effondrement du moine artiste dont ils étaient certainement très fiers.

(2) M. le Dr Cuylits, voir pièces justificatives.

et surtout pendant les crises, l'infortuné artiste laissait reposer ses pinceaux ? Et certaines inégalités de facture, qui sont indéniables, ne seraient alors que la conséquence des alternatives par lesquelles il passait.

En se reportant par le souvenir à ce douloureux épisode de l'histoire de Rouge-Cloître, on éprouve toutefois une certaine consolation au souvenir des soins dont fut l'objet le moine-artiste. Ils furent si affectueux et si intelligents que la science la plus autorisée en recommande aujourd'hui précisément l'emploi.

Hugo a-t-il vu l'Italie ? Cette question a déjà été posée plusieurs fois, et elle ne doit pas nous surprendre si on se souvient que les van Eyck ont séjourné dans les régions méridionales de l'Europe, ainsi qu'en témoigne la flore de l'Agneau Mystique ; et l'on sait de plus que Roger van der Weyden demeura en Italie pendant l'année jubilaire de 1450. Avec de semblables précédents un séjour de van der Goes dans ce dernier pays ne semble pas invraisemblable, surtout si l'on se rappelle que son contemporain et ami Juste de Gand a travaillé à Urbino pour le duc Frédéric de Montefeltre. M. Bertaux, en parlant du tableau de Monforte de Lemos, incline à croire que Hugo a visité la péninsule ; et pour notre part, un dessin d'Oxford et le *Couronnement de la Vierge* de Buckingham Palace nous laissent l'impression que l'artiste flamand a connu des œuvres italiennes. Resterait à savoir s'il en a vu des reproductions en Flandre ou s'il les a étudiées en Italie et en particulier à Florence. Il serait malaisé de se prononcer dès à présent d'une façon catégorique. Il n'existe, en tout cas, aucun indice d'une absence plus ou moins prolongée de Hugo depuis l'achat de la maitrise en 1467 jusqu'à son entrée à Rouge-Cloître en 1475 ; car divers documents se rattachant à cette époque nous le montrent occupé d'une façon presque continue à Bruges ou à Gand. D'autre part, si l'artiste devenu moine s'était rendu en Italie, sans nul doute son confrère Ofhuys, cet informateur si précis, n'eût pas manqué de consigner ce fait si important. Dès lors,

van der Goes n'aurait pu connaître l'Italie qu'avant l'achat de la franchise, donc dans la première partie de sa carrière; et il est peu vraisemblable qu'un apprenti ait songé à entreprendre un voyage aussi important avant d'avoir acquis de la notoriété et partant des ressources sérieuses. On ne doit pas oublier du reste que Juste de Gand, lorsqu'il se rendit en Italie, était déjà maître depuis au moins une dizaine d'années et qu'il reçut encore à titre de subvention une somme d'argent de van der Sikkel, et cela par l'intermédiaire d'Hugo van der Goes. — On nous opposera maintenant l'assertion d'Ed. De Busscher qui place le retour d'Hugo d'Italie en l'année 1465-1466. Seulement cet auteur ne nous donne pas la source où il a puisé... (1), à moins qu'il n'ait utilisé des renseignements suspects. Le séjour de Hugo en Italie reste donc une simple hypothèse.

Les traits de Hugo van der Goes ne nous sont pas connus. Lui dont le pinceau créa les effigies si vivantes et si personnelles des Portinari n'aurait pas laissé sa propre effigie à la postérité ! Nous avons toujours eu peine à le croire. A coup sûr on ne peut, avec A. Michiels, accepter le portrait reproduit dans l'édition du livre des peintres de C. van Mander publiée à Amsterdam en 1764 (2). Il semble, en effet, de la plus haute fantaisie, et seul un incorrigible romantique a pu s'y laisser prendre. En revanche, il ne nous étonnerait nullement que Hugo n'eût transmis

(1) *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles,* à Gand, 1859, p. 113.

(2) Voici en quels termes Alfred Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande,* t. III, p. 339, interprète cette image de grande fantaisie : « A en juger par le portrait qui nous reste de lui, van der Goes était un homme d'une tournure élégante, né avec des goûts aristocratiques Il portait les costumes de la noblesse, et on le voit sur son effigie vêtu d'un justaucorps, d'une chemisette plissée, d'une toque où penche une aigrette. Ses traits annoncent un esprit lucide, un caractère faible et des passions violentes. Sa figure pourrait servir de type à Romeo, dans un Shakespeare illustré. Ce présage, inscrit sur son front, dans ses yeux, dans le galbe de sa tête, ne se réalisa que trop bien... »

Le lecteur ne doit pas oublier que l'ouvrage de Michiels remonte à 1866 et que le romantisme avait alors des partisans décidés. Rien du reste ne cadre moins avec le caractère que revêt l'œuvre du maître que le portrait de ce Romeo flamand.

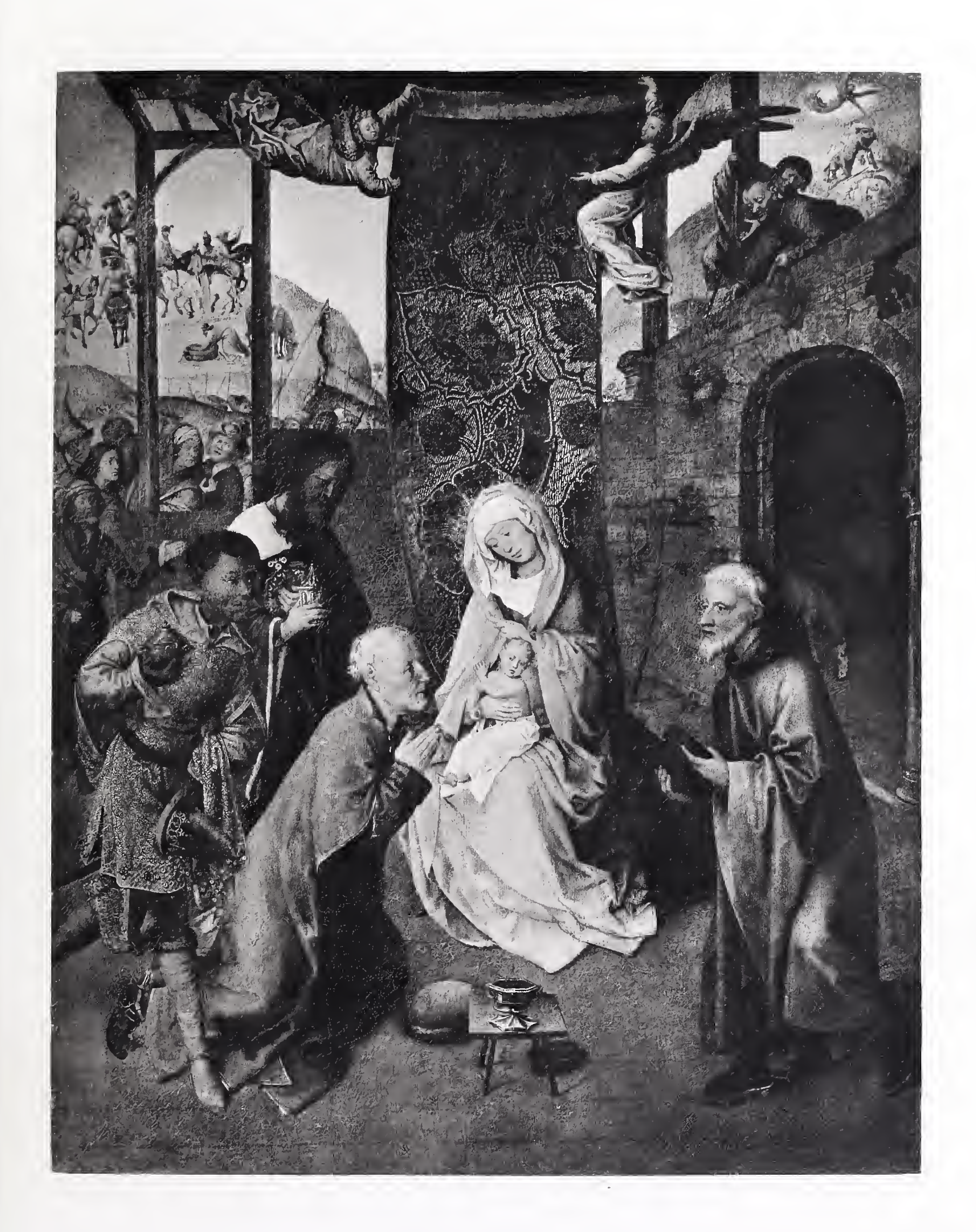
sa physionomie dans l'une des têtes puissantes de la *Mort de Marie* ou dans quelque autre production de sa maturité, comme l'*Adoration des Bergers* du Musée de Berlin, où l'on voit au troisième plan une tête barbue très caractéristique, sur laquelle nous attirons plus loin tout spécialement l'attention du lecteur. N'oublions pas non plus cet homme dans la force de l'âge qui, dans le tableau de Monforte de Lemos, apparaît au même plan, accompagné d'un autre figurant. Il porte aussi la barbe, mais plus grande; et nous inclinons à croire que les deux effigies *mutatis mutandis* représentent bien le même personnage. Cela ne messiérait point à un caractère si personnel et aux habitudes de son époque. Les frères van Eyck, Bouts, Memling ne figurent-ils pas sur des œuvres procédant de leurs pinceaux? Gérard David n'a-t-il pas mis son portrait dans le cortège de l'*Adoration des Rois* du Musée de Bruxelles, comme nous l'avons démontré il y a plusieurs années? Et n'apparaît-il pas encore à la fin de sa carrière dans son chef-d'œuvre du Musée de Rouen?

Comme nous l'apprend le moine Ofhuys, Hugo fut inhumé en plein air. Alphonse Wauters suppose que la sépulture fut brisée lorsqu'on reconstruisit l'église de Rouge-Cloître dans la première moitié du XVI[e] siècle. Il n'est pas vraisemblable qu'on eût manifesté si tôt semblable dédain pour la mémoire d'un religieux qui avait attiré à Rouge-Cloître nombre de visiteurs de marque et dont le souvenir attristé mais sympathique hantait peut-être encore l'esprit de religieux avancés en âge. D'autre part Sweerts, qui, au XVII[e] siècle, a reproduit l'inscription funéraire, n'eût pas négligé, ce nous semble, de mentionner la disparition de la tombe. Il est vrai qu'Alphonse Wauters trouve l'inscription tronquée; mais il s'est borné à faire part de son sentiment sans le justifier.

Du prieuré qui abrita les dernières années de Hugo, l'église a été rasée impitoyablement à la fin du XVIII[e] siècle et les débris en furent dispersés. Un charpentier avisé d'Auderghem trouva une corniche de



HUGO VAN DER GOES.
ADORATION DES MAGES
Triptyque. — Panneau central.
(Musée de l'Ermitage, St. Pétersbourg).



toit toute faite dans des accoudoirs de stalle aux culots délicatement fouillés. Et aujourd'hui l'habitation est enseignée *Au Vieux Bruxelles.* Il n'est pas rare non plus d'apercevoir, dans les environs du cloître, des fragments de dalles, portant quelques lettres gothiques, mêlés aux pavés du chemin. Le même sort sans doute aura été réservé à l'inscription que Sweerts nous a transcrite. Ne conviendrait-il pas cependant d'encastrer, dans l'une des murailles du cloître profané, une plaque commémorative en l'honneur du grand artiste flamand ? Elle redirait aux promeneurs qui ont le culte du beau que dans cette pieuse retraite de la forêt de Soignes, ruinée par la révolution, vécut l'un des peintres qui ont le plus honoré l'art de notre patrie ? Ne faudrait-il pas aussi qu'un monument lui fût érigé à Gand, où il passa la partie la plus notable de sa carrière ? Ce mémorial ne serait, en tout cas, pas déplacé à Saint-Bavon, non loin de l'*Adoration mystique de l'Agneau ;* il y rappellerait le souvenir d'un artiste doué d'un sens profondément chrétien, et qui, après les frères van Eyck et à la disparition de Roger van der Weyden, exerça réellement la primauté parmi les artistes flamands. Il s'affirma en effet comme un des maîtres du pathétique; et, grâce à la puissance de son réalisme, il doit être considéré comme un véritable précurseur de l'art moderne.

II. — DE L'ORIGINE DU PATHÉTIQUE CHRÉTIEN. — NOTE PRÉLIMINAIRE SUR L'ŒUVRE DE HUGO VAN DER GOES.

Depuis les premiers siècles du moyen âge jusqu'à la fin du XII[e] siècle, l'art croît et grandit dans le silence du cloître. Et ce sont les théologiens qui en inspirent les manifestations, fournissent et développent les thèmes, trouvent les figures et les allégories, composent les inscriptions, en un mot inspirent, quand ils ne les dirigent pas, la plupart des entreprises artistiques. Aussi l'idée chrétienne triomphe-t-elle partout ; mais c'est l'intelligence seule qui semble être en cause. Ces sévères docteurs du XI[e] et du XII[e] siècle, « qui se meuvent dans le pur éther de la pensée » (1), ont voulu éclairer et convaincre les âmes. Ils ont atteint leur but, et il était réservé à leurs successeurs de s'adresser au sentiment.

Les croisades, en mettant l'Occident en contact avec la civilisation byzantine et le monde de l'Islam, ne laissèrent pas d'agir sur la mentalité des éléments latins et germaniques et elles firent naître de toutes parts l'amour du bien-être et du luxe. Dès lors, les symboles austères et les allégories savantes n'eurent plus de prise sur des natures préoccupées d'intérêts matériels, et que l'égoïsme menaçait de rendre insensibles. Aussi bien une forte réaction devenait nécessaire ; et elle se produisit, grâce aux ordres mendiants. Parmi les artisans de ce retour à la pratique des vertus chrétiennes, saint François d'Assise et son ardente

(1) Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France*, p. 77.

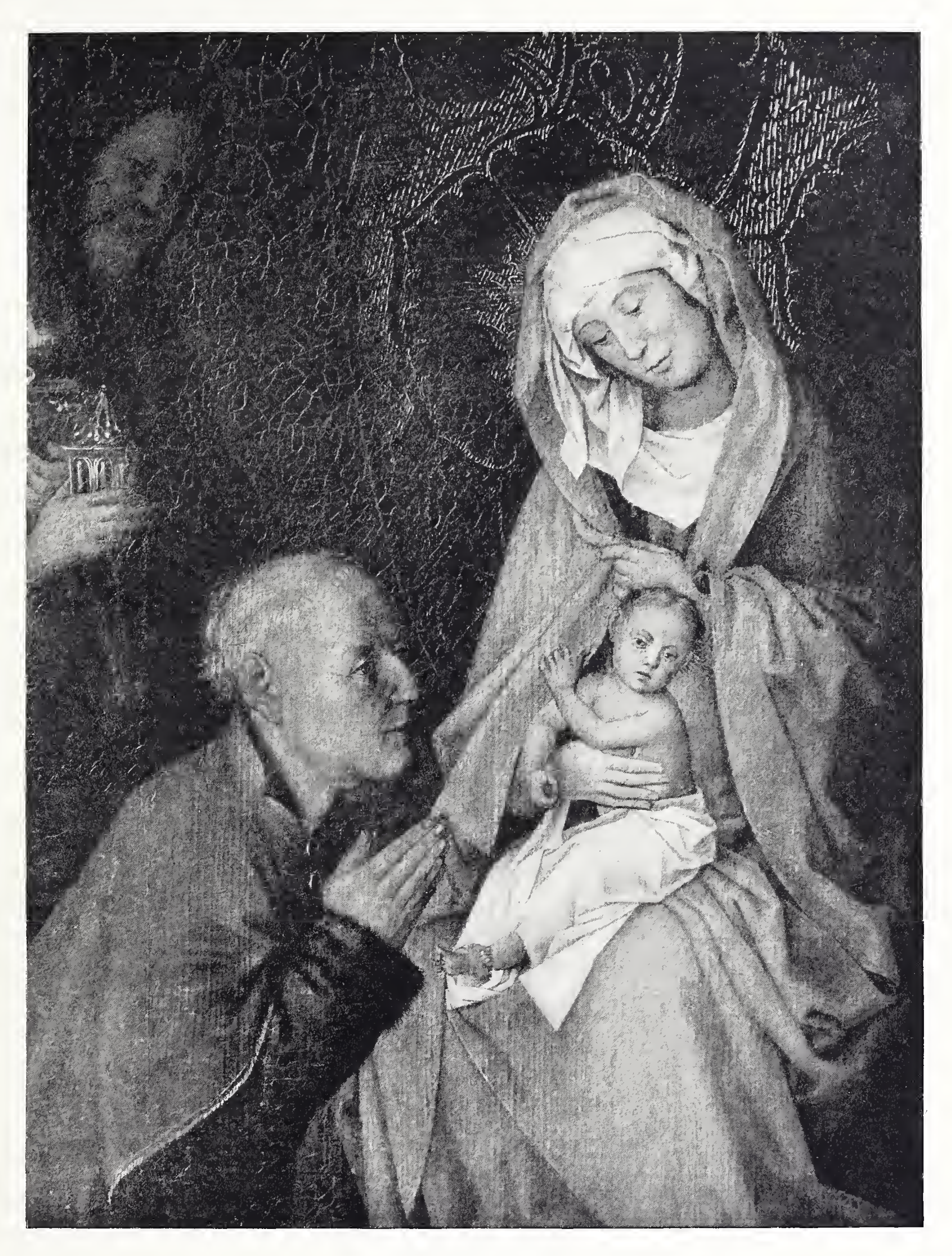
milice se placent au premier rang. Ces nouveaux apôtres de l'amour divin « sortent brusquement de l'abstraction pour peindre Jésus souffrant et pour pleurer sur ses plaies ».

Une tendresse inconnue détend les âmes. On dirait que la chrétienté tout entière reçoit le don des larmes... Et si l'on veut remonter à la source d'où tant de pitié a coulé sur le monde, dit M. E. Mâle, il faut aller droit à Assise. Saint François est comme le second fondateur du Christianisme. Machiavel n'avait pas tout à fait tort d'écrire : « Le Christianisme se mourait; saint François l'a ressuscité » (1). Que pourrait-on ajouter à ces fortes paroles qui sonnent à nos oreilles comme un paradoxe ? Elles s'expliquent pourtant, car le patriarche d'Assise avait ranimé l'esprit de foi en éveillant la sensibilité chrétienne.

Saint Bonaventure (1221 † 1274), le docteur de l'ordre séraphique, se fit ensuite l'écho de cette doctrine d'amour qui ravivait la piété languissante et allait transformer la littérature et l'art religieux. Est-il surprenant dès lors que les célèbres « Méditations sur la Vie de J.-C. », qui jouirent de tant de vogue au moyen âge, lui aient été si longtemps attribuées ? Elles sont cependant de la fin du XIIIe siècle et, selon toute vraisemblance, elles émanent d'un franciscain italien, Johannes de Caulibus. L'auteur de ces pages ingénues s'adresse à une religieuse de sainte Claire et, négligeant les digressions ascétiques, lui présente « une suite de tableaux colorés où l'imagination complète à chaque instant l'histoire ». Détails précis et pittoresques, gestes et dialogues, il ne néglige rien pour mettre ses personnages en scène. C'est à ces Méditations qu'iront puiser les auteurs des drames religieux. Seulement l'interprétation de ces mystères, si convaincue et si vivante qu'on les suppose, aurait-elle, ainsi que le suggère M. E. Mâle, suffi à provoquer l'évolution de l'art chrétien ? Que le théâtre ait exercé en France un

(1) E. Mâle, ouv. cité, pp. 77 et suiv.

empire réel, on le comprend sans peine, surtout si l'on envisage les tendances et les aptitudes de la race. Mais l'action franciscaine s'était déjà fait sentir en Italie dans le domaine de l'art avant l'apparition de l'œuvre de Jean de Caulibus, et en quelque sorte à l'exclusion des mystères. Il serait excessif, en effet, d'attacher une influence sérieuse à des représentations pieuses exécutées, comme c'était le cas à Florence, par de jeunes adolescents. En revanche, on peut déjà percevoir maints indices de l'esprit nouveau dans les peintures se rattachant encore par leurs thèmes aux traditions de la décadence latine et de l'art byzantin. Mais pour amener le triomphe de tentatives au début timides ou maladroites, il ne faudra rien moins que le génie de Cimabue (1240-1303) et de Giotto (1266-1336). Celui-là renonce aux types conventionnels, donne la vie à ses personnages, assouplit les draperies, fait des recherches de coloris et aurait même pressenti le clair-obscur. Celui-ci trouve l'attitude, le geste, le mouvement et l'expression ; il se révèle par ses compositions comme un homme doué au plus haut point du sens dramatique. Le Christ en croix, dû à Giotto, dans la basilique inférieure d'Assise, est, sous le rapport du pathétique, l'une des pages les plus émouvantes de l'art chrétien. Le Sauveur apparaît dans le ciel sombre suspendu à la croix, tandis que Marie-Madeleine lui baise les pieds ensanglantés. Saint Jean élève, à la hauteur du front, ses mains enlacées ; la sainte femme qui se tient derrière le disciple bien-aimé étend violemment les bras qu'embarrasse un voile épais ; sa compagne porte les mains vers le ciel. On remarque, d'autre part, au premier plan sur le sol, Marie défaillante et entourée des saintes femmes qui lui prodiguent leurs soins empressés. A gauche du Christ se tiennent debout deux personnages et devant eux sont agenouillés saint François et quatre de ses compagnons qui tendent les mains vers le Sauveur, tandis qu'un groupe de juifs s'éloignent du gibet où leur victime va expirer. Le ciel n'est pas resté sourd à tant de détresse, et huit anges sont descendus pour assister au drame du Golgotha : trois recueillent le sang qui coule des plaies du



Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES -
Détail.
(Musée de l'Ermitage, St. Pétersbourg).

Christ, trois autres s'abandonnent à leur douleur, tandis que les derniers, tournés vers le ciel et les bras étendus, semblent implorer la miséricorde de Dieu.

« C'est à Assise sans doute, dit M. Pératé, que l'Angelico a pris l'idée de sa fresque sublime de Saint-Marc .» Emouvante aussi la *Déposition de la Croix* que Giotto peignit à l'Arena de Padoue. On y retrouve plusieurs des gestes qui viennent d'être notés dans la fresque d'Assise et dont les équivalents se retrouvent, au XVe siècle, chez les plus expressifs des artistes des Pays-Bas. Et si l'on jetait un coup d'œil sur l'école de Sienne, l'on pourrait citer dans l'œuvre de Duccio, de Simone et des Lorenzetti maints exemples de pathétique qui ne le cèdent guère à ceux dont il vient d'être question. L'action des peintres florentins et siennois ne se limita pas au sol de l'Italie, mais elle se fit sentir aussi à Avignon où la papauté, exilée depuis 1309 jusqu'à l'année 1377, s'entoura d'un grand faste. Et cette circonstance eut nécessairement une répercussion prononcée sur les contrées appartenant à la monarchie française.

En somme c'est la personnalité de Giotto qui domine la grande évolution de l'art chrétien du XIVe siècle. De « l'art encore froid et incertain du XIIIe siècle, Giotto, dit M. A. Pératé, a fait un être vivant et passionné auquel il a assuré une postérité immense. Toutes les écoles de peinture qui se sont développées en Italie pendant deux siècles relèvent de lui : de Florence à Venise en passant par Bologne, Modane, Vérone, Ferrare, Padoue, et de Florence à Naples en passant par Livourne, par l'Ombrie et par Rome; et sans parler de ses élèves directs, quelques-uns des plus grands peintres du XVe siècle, Masaccio et Fra Angelico, Ghirlandajo et Raphaël, ont prolongé sa tradition. Pétrarque, qui fut, après Dante, ami fidèle de Giotto, loue sa beauté qui « incomprise des ignorants est admirée des maîtres de « l'art ». « Ce n'était pas assez dire, poursuit M. A. Pératé, car la beauté giottesque a été accessible même aux ignorants; cet art si noble et si savant par

bien des côtés n'en est pas moins un art populaire. Giotto est à sa façon un des créateurs du langage vulgaire, *Vulgare eloquium,* que Dante a substitué au latin; et la peinture, qui jusqu'alors parlait le langage de l'église et de l'érudition, parlera désormais la douce langue italienne » (1).

L'atmosphère franciscaine, qui avait été si favorable à la floraison des peintres de Florence et de Sienne que nous venons de citer, ne se refroidit pas avec les années. Au début du XVe siècle, saint Bernardin de Sienne (1380-1444), le prédicateur le plus éloquent de l'Italie, décrit en termes émouvants la douleur de la Vierge qui tient sur ses genoux le corps inanimé de son Fils : « Alors, s'écriait le prédicateur, elle crut revenus les jours de Bethléem, elle se figurait que Jésus s'endormait, elle le berçait sur sa poitrine, et le suaire où elle l'enveloppait, elle s'imaginait que c'étaient des langes. » L'idée de la Pietà se trouve déjà tout indiquée, comme le remarque avec tant d'à propos Jacques Mesnil, en citant le passage des Méditations : « Le clou des pieds ayant été arraché, Joseph descend petit à petit et tous reçoivent le corps du Seigneur et le déposent à terre. Notre-Dame prend la tête et les épaules dans son giron, et Madeleine soutient ses pieds auprès desquels elle avait trouvé autrefois une si grande miséricorde. Les autres se placent autour et tous font une douloureuse lamentation sur lui comme sur leur fils unique ».

Le groupe de la Pietà, dont la popularité résistera aux caprices de la mode, semble bien être la conséquence des touchantes manifestations écloses dans la péninsule, au souffle du génie franciscain. Aussi bien semble-t-il invraisemblable que ce sujet ait été inspiré en tout premier lieu, comme l'affirme M. E. Mâle, par le mystère de la Passion qui se jouait en France et en particulier à Paris. Ces représentations ne manquèrent pas, il est vrai, d'avoir un certain retentissement dans les

(1) *Histoire de l'Art,* publiée sous la direction d'André Michel, t. II, 2e part., chap. IX.

productions plastiques; mais cette influence semble s'être limitée, surtout dans les ateliers de Bruxelles et d'Anvers, à des scènes épisodiques exécutées sur une petite échelle. On sait d'ailleurs que maints artistes de nos provinces se prêtèrent à organiser des représentations scéniques; et il est assez piquant de constater qu'en 1458, lors de l'entrée solennelle de Philippe le Bon à Gand, l'*Agneau mystique* des frères van Eyck fut traduit en tableaux vivants (1). Si brillante qu'ait été la floraison de la peinture médiévale dans nos contrées, il n'en reste pas moins vrai qu'en somme elle fut tributaire de l'inspiration italienne. Sous ce rapport, rien n'est plus frappant que les grandes heures du duc de Berry, qui remonteraient vers l'année 1390. On y voit dans une miniature la Vierge tenant sur ses genoux le corps roide et défiguré de son Fils; tandis que la divine Mère détourne ses regards, Marie-Madeleine couvre de baisers les pieds du Sauveur, déchirés par les clous. Saint Jean, assis, croise les mains sur la poitrine en manière de résignation. A ce moment, une sainte femme intervient, elle lève les bras tout en se penchant vers le divin Crucifié. A gauche, Nicodème et Joseph d'Arimathie se tiennent debout contemplant le Sauveur, et l'un d'eux touche du doigt les plaies de son front. Cette scène émouvante, dont les attaches avec l'art italien sont manifestes, appartient déjà par son exécution à l'art religieux de nos contrées.

Il nous serait loisible de signaler les manifestations du pathétique dans les monuments fort connus : telle la *Sainte Trinité* de Malouel, conservée au Musée du Louvre, telle cette page si touffue de la représentation du drame du Golgotha attribuée à Hubert van Eyck, du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, telles encore la *Sainte Trinité* dans la même galerie et la *Descente de Croix* du Musée de Glascow, œuvres procédant du maître de Flémalle.

---

(1) Voir l'excellente Etude de M. Jacques Mesnil sur *Les Mystères et les arts plastiques*, p. 86.

Dans son ouvrage *L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, l'auteur nous paraît avoir très bien mis au point cette importante question.

Si le pathétique existait déjà dans nos contrées à la fin du XIVe siècle, il était réservé à Roger van der Weyden et à Hugo van der Goes de le faire triompher dans leur art. On sait que vers 1435 Roger van der Weyden quitta Tournai pour venir s'établir à Bruxelles où l'avait appelé le magistrat de cette ville. Il est bien le fondateur de l'école brabançonne et son action prolongée fut décisive non seulement sur les peintres, mais aussi sur les imagiers de tout l'ancien Brabant. Son influence déborda sur les autres parties des Pays-Bas et s'étendit même à plusieurs contrées germaniques. Le succès lui venait surtout de ce que Roger s'était mieux entendu qu'aucun artiste des régions septentrionales à rendre les démonstrations de cette piété affective, dont l'ordre des franciscains s'était révélé l'éloquent initiateur. L'art de Roger répondait, en quelque sorte, d'une façon adéquate au sentiment de populations profondément chrétiennes. En présence des succès qui couronnaient ses efforts, est-il étonnant que sa manière ait suscité des imitateurs et, pour ne citer qu'un exemple, qu'elle ait même triomphé de la placidité native de Thiéry Bouts ! Il est de fait qu'en abordant les scènes de la Passion le peintre harlemois subissait la fascination de l'artiste tournaisien. A son tour, Hans Memling s'évertua tellement à le suivre pas à pas qu'il est parfois malaisé de distinguer ses premières productions de celles de son maître ; et son contemporain Hugo van der Goes subit aussi l'ascendant du peintre wallon.

*
* *

Après les considérations qui viennent d'être émises, il conviendrait, semble-t-il, d'envisager la personnalité de l'artiste sous ses divers aspects. Seulement, avant de formuler un jugement, il nous a paru convenable d'étudier tout d'abord ses œuvres, et nous avons même essayé de les présenter dans l'ordre supposé de leur apparition. Cette tentative ne laisse pas d'être ingrate, car on ne sait guère dater exacte-



HUGO VAN DER GOES.
VOLETS
(Musée de l'Ermitage, St. Pétersbourg).

[illegible]

* *

[illegible]





ment qu'une seule de ses peintures, et les liens qui existent entre ses diverses productions ne sautent pas immédiatement aux yeux : c'est la conséquence des nombreuses lacunes qui existent dans l'œuvre de ce maître fécond qui ne se répète jamais. Mais dans cette évolution pour ainsi dire sans arrêt, il subsiste toutefois assez d'éléments pour établir quelques points de repère.

Dès le début, Hugo marche sur les traces de Roger van der Weyden ; cependant sa personnalité s'affirme par une sensibilité plus vive encore, jointe à un réalisme décidé. L'artiste gantois se distingue par un dessin délicat ou précis, et parfois par un coloris chaud et brillant. A cette phase appartiennent plusieurs peintures de dimensions restreintes conservées à Francfort, à Vienne et à Saint-Pétersbourg. Hugo travaillait encore dans le rayonnement de Roger lorsqu'il conçut la *Descente de Croix* que d'aucuns attribuèrent longtemps au maître tournaisien. Seulement celui-ci n'atteignit jamais à un tel degré de force, même dans son chef-d'œuvre conservé à l'Escurial.

On pourrait constituer un groupe spécial avec l'*Histoire de Jacob et de Rachel, David et Abigaïl* et le *Couronnement de la Vierge,* de Buckingham Palace, où le maître se distingue surtout par des ressources de composition et de mise en scène. On y rencontre déjà des types propres à cet artiste, figures d'hommes très personnelles et fortement caractérisées, têtes de femme au grand front, à l'expression grave et recueillie, parfois mélancolique.

Enfin, au point culminant de sa carrière, on peut placer cinq œuvres capitales : les panneaux d'Holyroad, le triptyque des Portinari, le tableau de Montforte de Lemos, l'*Adoration des Bergers,* du Musée de Berlin, et la *Mort de la Vierge,* du Musée de Bruges. Elles s'imposent à notre admiration par la vérité des physionomies, par l'ampleur des draperies et une facture qui, à certains moments, relève du grand style. La *Mort de la Vierge* semble correspondre à la fin de sa carrière, alors que le coloriste le cède tout à fait au dessinateur.

A ce groupe important on doit joindre plusieurs copies, reflets plus ou moins fidèles et de très grand mérite dont les originaux sont perdus ou égarés.

Si van der Goes fut si fortement pénétré des aspirations religieuses de Roger van der Weyden, il fut redevable à l'étude des van Eyck d'une technique très sûre ; il sut apprécier toute la valeur d'une observation exacte et d'un faire consciencieux qui consiste à donner à chaque chose son aspect et son caractère. Hugo eut-il songé à voir et à faire grand si l'étude approfondie des figures capitales de l'*Agneau mystique,* images saintes ou portraits fidèles, n'eût été pour lui un puissant stimulant ? A l'école des van Eyck et de Roger van der Weyden, tout autre moins doué que lui eût, sinon sacrifié son indépendance, du moins perdu de son élan et de sa personnalité. Loin d'être contrarié dans son essor, van der Goes, au contraire, grâce à une étude constante et consciencieuse de la nature, affirma son indépendance au point d'être considéré comme le principal peintre des Pays-Bas pendant la seconde moitié du XVe siècle.

III. — ŒUVRES DE LA PREMIÈRE PARTIE DE LA CARRIÈRE DU MAITRE

Triptyque de l'Institut Staedel a Francfort

Le panneau médian est haut de 0^m21 et large de 0^m14. Marie est représentée à mi-corps, debout, les yeux baissés ; elle est vêtue d'une robe bleue qui laisse le cou tout à fait dégagé ; un voile de même couleur couvre la tête et dissimule en partie les cheveux maintenus par un cercle d'orfèvrerie ; Marie soutient des deux mains son divin Fils figuré sans vêtement. Celui-ci saisit de la main droite le voile de sa Mère, de la main gauche lève vivement à la hauteur de la tête un œillet rouge, et semble sourire au spectateur. Son insouciance forme un intéressant contraste avec l'air grave et recueilli de sa Mère qui se préoccupe, sans doute, des douloureuses destinées qui attendent son Fils. D'aucuns voudraient retrancher cette page de l'œuvre de Hugo, ne la trouvant pas digne de lui. Pour modeste qu'elle soit, comparée à d'autres conceptions du maître, elle ne nous paraît pas cependant mériter semblable critique. La facture des mains, surtout la menotte de l'Enfant qui saisit le voile, d'un dessin et d'un modelé si consciencieux, équivaut à une signature. Le type de Marie rappelle celui d'Ève du diptyque de la galerie impériale de Vienne. Au surplus, le modelé de la face et de la draperie est bien aussi de la facture de Hugo. L'Enfant est, à coup sûr, d'une venue moins heureuse, surtout à cause de la gaucherie de sa pose. Scheibler, Firmenisch-Richartz, Bode et

Friedländer s'accordent à rendre le panneau à Hugo, et c'est aussi l'opinion partagée par l'auteur du dernier catalogue de l'Institut Staedel (1).

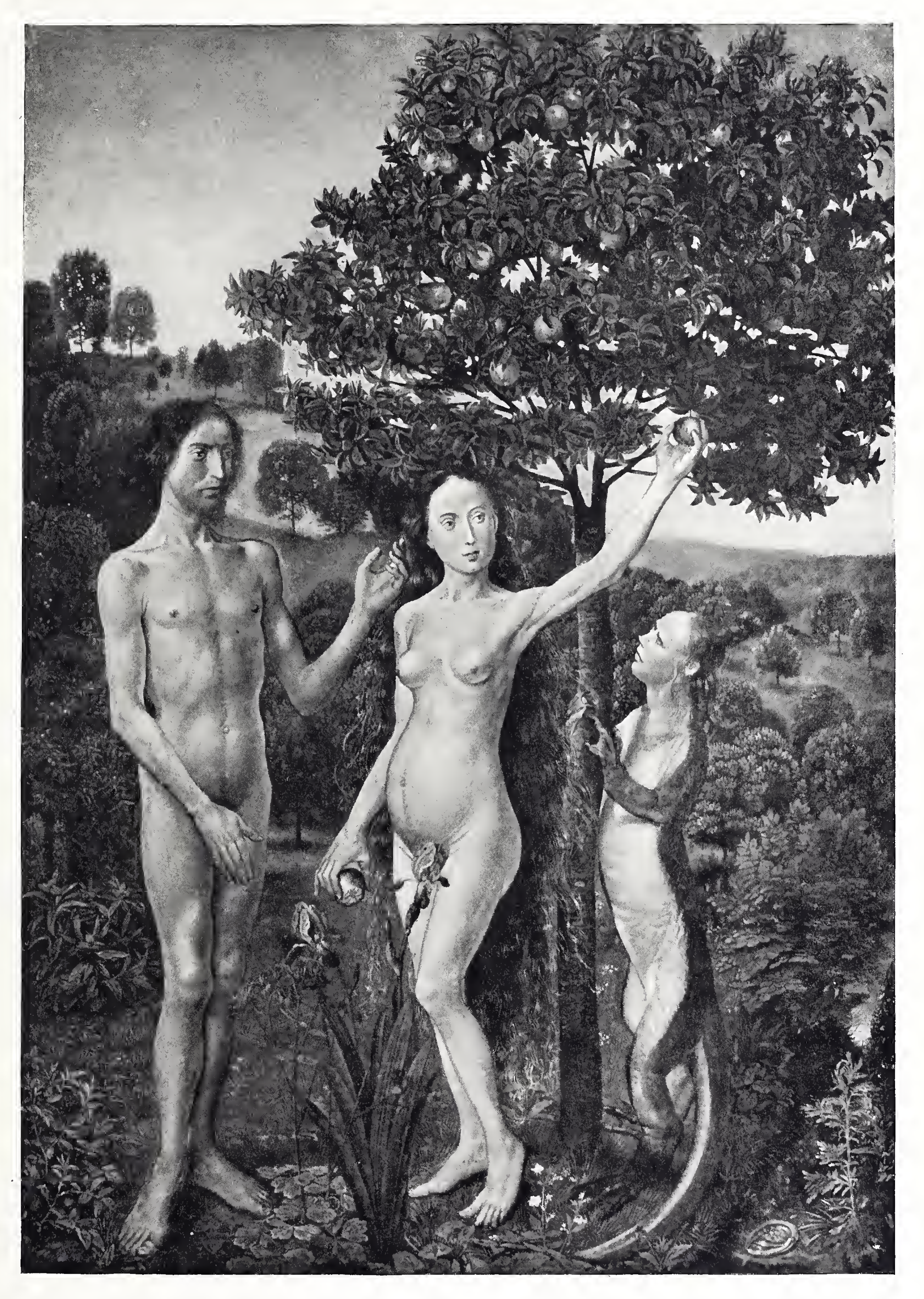
De cette œuvre il est permis de rapprocher un panneau également cintré, haut de $0^{m}275$, large de $0^{m}190$, de la collection Hainauer qui appartient actuellement à MM. Duveen frères de Londres. L'attitude de Marie, représentée à mi-corps se détachant sur un fond d'or, est presque identique à celle que l'on remarque dans le tableau du Musée Staedel. Seulement, les cheveux qui encadrent la tête sont en partie ramenés sur la poitrine. L'Enfant Jésus, entièrement nu, a le buste penché à gauche, et le talon gauche touche la jambe droite. Il tient un œillet rouge de la main gauche ; il a la bouche entr'ouverte et laisse tomber son bras droit tandis que son regard distrait se perd dans le vague. La physionomie de Marie, qui ne manque pas de grâce, est empreinte d'une douceur teintée de mélancolie. Apparemment les types sont bien dans l'esprit de Hugo van der Goes ; mais ils décèlent moins d'observation et de vie. Le dessin n'a ni la précision, ni la netteté qui distinguent celui du maître gantois ; le modelé des chairs est plus lâche et les draperies ont moins de souplesse. En tout cas c'est une très intéressante production d'élève ou d'atelier. Elle figura aux Primitifs à Bruges en 1902, sous le nom de van der Goes (2).

Notons en passant les analogies qui existent entre la vierge de Francfort et celle de la collection Lugard à Venise reproduite par M. L. Kaemmerer, dans son étude sur Memling (fig. 27), et dont nous reparlerons. Les volets du triptyque de Francfort, qui nous montrent les demi-figures des donateurs Guillaume van Overbeke et de Jeanne de Keyser (3), émanent d'un artiste médiocre. Celui-ci s'est efforcé toutefois

(1) Heinrich Weizsæcher, *Catalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts*. Francfort a/M, 1900, pp. 135-136.

(2) Cf. n° 107 du Catalogue officiel.

(3) *Ibidem*. Guillaume van Overbeke, février 1529, secrétaire du Grand Conseil de Malines ; il épousa le 5 février 1478 Jeanne de Keysere qui mourut le 5 juillet 1517.



Hugo van der Goes.
LA FAUTE ORIGINELLE
Diptyque.
(Galerie impériale, Vienne).

de ne pas commettre de disparates en adoptant le même fond que celui utilisé par son devancier; mais sa peinture est sèche et dépourvue de tout agrément. Les écus armoriés des deux donateurs suspendus à des ceintures bouclées ont été apposés après coup ainsi que la devise *En espérance,* lorsque le panneau primitif fut pourvu d'un cadre rectangulaire et de deux volets. Cette particularité suffirait, à elle seule, pour montrer tout le prix que l'on attachait à l'image de la Vierge.

Triptyque de la Galerie Liechtenstein a Vienne

Parmi les productions de la première partie de la carrière du maître gantois, on remarque surtout le triptyque de la galerie Liechtenstein. Marie, vue de face, est assise sur ses talons de façon que le corps, penché légèrement en arrière, serve de couche à l'Enfant Jésus qui est étendu nu sur un lange posé dans le giron de sa Mère. Marie adore les yeux baissés, soutenant de la main gauche l'Enfant à qui elle vient de donner le jour; et d'un geste de pudique contenance elle rapproche les bords de son manteau qui couvre en partie sa tête et l'épaule gauche. Devant l'Homme-Dieu est agenouillé Gaspard le roi vieillard en robe de velours rouge, les mains jointes. Saint Joseph debout derrière ce groupe tient en main la coupe d'or offerte par le prince adorateur; il a les yeux baissés, considérant en lui-même les événements dont il est le témoin émerveillé. Dans la pénombre à gauche on voit, dans la double baie de la fenêtre, deux bergers, et de l'autre côté, à droite, le bœuf et l'âne installés devant leur crèche; plus loin une porte crénelée, et par-delà un bout de colline. Il se dégage de cette scène comme une impression générale de recueillement et de dévotion intense tout à fait propre à l'artiste.

Dans le volet à gauche on remarque Balthazar le roi adulte tête nue, vêtu d'une robe de brocart, raide, grave, recueilli et tenant en main sa coupe d'encens; il est accompagné du roi d'Ethiopie Melchior, le front ceint d'une couronne d'or, et ayant en main une autre couronne d'or.

Sur l'autre volet on voit le donateur, un ecclésiastique, à genoux, les mains jointes; il est vêtu d'une soutane rouge, d'un surplis transparent garni aux épaules d'entre-deux ajourés, et il porte sur le bras une aumusse garnie de fourrure. Le donateur est assisté de saint Etienne, aux traits austères, qui pose la main droite sur l'épaule de son protégé. Le paysage du fond consiste en collines dominées par un rocher escarpé.

Les volets extérieurs sont décorés d'une grisaille représentant l'*Annonciation*. Marie est figurée à genoux, les mains croisées sur la poitrine, la tête inclinée vers la droite. Au-dessus de la Vierge de Nazareth plane le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Par l'attitude comme par les draperies, Marie rappelle la Vierge de l'Annonciation du polyptyque des frères van Eyck. La face, qu'encadrent de longs cheveux partagés sur le sommet de la tête, est tout à fait dépourvue de distinction. L'archange Gabriel apparaît de profil sous les dehors d'un jeune homme aux cheveux bouclés, au front découvert et au regard voilé. Il ramène ses ailes au-dessus de la tête, et, fléchissant légèrement le genou, il fait de la main droite un petit geste court et saccadé. Le sceptre du messager céleste est le même que celui que l'on voit dans l'*Annonciation* du triptyque des Portinari. Le peintre s'est senti embarrassé par l'exiguïté du cadre. Apparemment, ce sujet d'une conception plutôt médiocre, si on le compare à celui qui vient d'être cité, a subi des retouches affligeantes qui lui ont enlevé son caractère primitif.

M. Friedländer a très justement noté les traces de l'influence de Thiéry Bouts dans le roi adulte, et il le trouve aussi gêné dans l'étroit espace dont l'artiste disposait; il note très justement le coloris brillant, gras, ayant comme l'éclat de l'émail, ce qui constitue, il faut en convenir, une exception dans les productions de van der Goes.

La scène de l'*Adoration des Mages* est tout à fait dans l'esprit de Roger van der Weyden; elle a beaucoup d'analogie avec un sujet similaire du musée de Bruxelles qui, dans le n° 58 du catalogue dû à la plume de M. E. Fétis, était attribué à l'artiste tournaisien. Elle émane

certainement d'un élève qui a dû copier son maître. On retrouve l'attitude de Marie presque identique, présentée en sens inverse, dans le triptyque de Miraflorès du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, qui a passé jusqu'en ces derniers temps comme procédant de van der Weyden. L'original du panneau de la Nativité est conservé dans la chapelle royale de Grenade (1).

Le Triptyque du Musée de l'Ermitage a Saint-Pétersbourg

La partie médiane représente l'*Adoration des Mages*. La scène se passe dans une habitation en ruines. Marie apparaît assise sous un dosseret de brocart ou drap d'honneur, dont deux anges tiennent la partie supérieure pour en faire un dais. Elle a les yeux baissés, la tête inclinée et paraît plongée dans une profonde méditation. Elle prend de la main gauche son manteau tandis que de l'autre elle soutient l'Enfant qui considère avec une curiosité un peu craintive ce qui se passe devant lui. Le roi vieillard, après avoir déposé sa coupe sur un petit escabeau, s'est agenouillé devant l'Enfant-Dieu et prie dévotement. Le roi adulte aux traits boursouflés et le roi d'Ethiopie à la démarche allègre et juvénile s'approchent du trône, la tête nue légèrement inclinée, tenant d'une main leur chapeau enrichi d'un diadème d'or et de l'autre la coupe contenant leur offrande symbolique. A gauche de Marie s'incline saint Joseph, petit vieillard à la barbe et aux cheveux blancs, à la physionomie fine, à l'œil vif et animé; il tient son chapeau des deux mains. Au plan suivant, du même côté, on découvre par une baie cintrée et presque perdue dans l'ombre les animaux traditionnels. Au-dessus du

---

(1) « Les caractères distinctifs du maître sont moins marqués dans cette œuvre de petite dimension, remarquable par contre au point de vue coloriste. » Georges H. de Loo *(G. Hulin), Catalogue critique. Exp. de Bruges de 1902.* Il convient toutefois de noter comme très caractéristique la facture des mains du roi vieillard, laquelle est tout à fait dans la manière de Hugo. Rapprochons aussi cette figure du personnage similaire dans le tableau de Monforte de Lemos et dans celui de la galerie de Bath.

mur on voit deux bergers qui assistent avec la plus vive curiosité au spectacle inouï qui se déroule devant eux ; et, plus loin, l'œil s'arrête sur une colline où, dans une gloire brillante, un ange annonce la Bonne Nouvelle aux pasteurs. Derrière le groupe des mages adorateurs l'animation est grande : les personnages de leur suite se pressent, se trémoussent pour sortir d'un chemin encaissé. Cependant les cavaliers de l'escorte et les chevaux des mages occupent le versant d'une colline qui ferme l'horizon. Elle est certes représentée d'une façon originale cette scène de l'Épiphanie si fréquente dans l'art chrétien. Il y a de la variété, de la vie et du mouvement dans ce monde qui entoure les mages ; et le recueillement mêlé d'une ombre de tristesse qui se lit sur la figure de Marie forme un contraste ingénieux avec tout le déploiement extérieur du cortège royal. Semblable impression, à des degrés plus ou moins forts, se rencontre d'ailleurs dans les sujets similaires traités par Hugo.

Le volet de droite représente la *Circoncision*. La scène se passe dans une pauvre masure éclairée par une fenêtre sans vitrage et sur le sol de laquelle est jetée une botte de paille, détail qui constitue une particularité propre à notre maître. Marie, les yeux baissés, les traits voilés d'une tristesse calme et résignée, tient le divin Enfant, tandis qu'un prêtre vénérable, la tête couverte d'une sorte de chaperon, procède à la cérémonie rituelle ; derrière lui, saint Joseph assiste, les mains jointes et avec une souffrance marquée, à la douloureuse opération. Au-dessus de ce groupe planent deux anges qui adorent l'Enfant-Dieu dans son mystérieux anéantissement. Par la double baie de la fenêtre on aperçoit la rencontre de Marie et d'Élisabeth au détour d'une route qui aboutit à une ville voisine. Ce panneau, qui contraste par sa simplicité voulue avec les mêmes sujets traités avec tant d'apparat par les autres primitifs flamands, se distingue par une sincérité et une justesse d'expression qui feraient déjà songer à certaines œuvres de Rembrandt.

Le volet à gauche du spectateur nous montre le *Massacre des*



Hugo van der Goes.
LES LAMENTATIONS SUR LE CORPS DU CHRIST
Diptyque.
(Galerie impériale, Vienne).

Innocents. Une mère, agenouillée de face, protège d'une main le berceau où dort paisiblement son enfant, et repousse de l'autre un guerrier coiffé de la salade et de l'armure chevaleresque du XV[e] siècle, qui s'apprête à donner le coup fatal à l'innocente créature. Au plan suivant, l'un des séides d'Hérode passe au fil de l'épée un jeune enfant sous les yeux de sa mère qui, impuissante à le sauver, demeure à genoux les bras en croix et comme figée dans sa douleur. Derrière le tertre où se déroule ce cruel incident, on voit émerger la tête d'un soldat coiffé de la salade, et, au delà sur la colline, l'un des bourreaux, armé d'une dague, prêt à percer un enfant que sa mère protège de son propre corps. Cependant un second soudard poursuit le glaive au poing une autre infortunée qui emporte dans sa demeure l'enfant qu'il veut lui ravir. Autant le *Massacre des Innocents* est fréquemment représenté dans les livres d'Heures du XIII[e] et du XIV[e] siècle, et dans l'école ganto-brugeoise jusqu'au XVI[e] siècle, autant il se présente rarement dans des panneaux et des retables. La présence des scènes qui viennent d'être décrites s'explique par un parallélisme qui était dans le goût de nos ancêtres : L'Enfant-Dieu donne les prémices de son sang, tandis que les Innocents, ces *flores martyrum,* pour employer l'expression de la liturgie sacrée, annoncent les sacrifices des généreux confesseurs de la foi.

On n'a conservé aucun souvenir des sujets qui décoraient les revers des volets : ou bien ils étaient déjà totalement perdus lors du transfert sur toile, ou bien ils étaient si gravement endommagés qu'ils n'ont pas résisté à l'opération dont il s'agit.

Il serait difficile, dans l'état actuel du triptyque qui a beaucoup souffert, de se prononcer sur le mérite de la facture ; la mise sur toile et vraisemblablement d'anciennes détériorations ont terni l'éclat du coloris ; mais, en dépit de cet aspect, il est loisible cependant, comme le fait remarquer M. Max Friedländer, de noter la délicatesse et la légèreté du dessin. Le groupe de la Vierge et des Mages donne encore une idée assez juste de ce qu'était originairement cette œuvre

d'art (1). On remarquera que la Vierge fait le même geste dans l'*Épiphanie* de Saint-Pétersbourg et dans le triptyque de Liechtenstein ; il y a dans la manière de saisir son voile je ne sais quelle grâce ingénue. Notons aussi que le type de saint Joseph, dans la *Circoncision*, correspond à celui du triptyque de Liechtenstein et que la coupe sphérique et celle à couvercle conique se voient dans le tableau de la Galerie artistique de Bath, décrit plus loin.

Diptyque de la Galerie impériale de Vienne

Ce célèbre diptyque nous est parvenu dans un excellent état de conservation (2). Nos premiers parents apparaissent dans un site accidenté, non loin d'un bosquet ombreux et au pied d'un pommier chargé de fruits vermeils. Ève a écouté les conseils de l'esprit malin dont la tête de femme à la blonde chevelure ne peut faire oublier le corps de saurien aux reflets irisés ; il appuie ses deux pattes de devant à l'arbre funeste où Ève a déjà pris un fruit et dont elle en cueille

(1) Le triptyque qui vient d'être analysé fut signalé pour la première fois par M. G. Hulin, au Congrès archéologique de Gand en 1907, et fut l'objet d'un article de la part de M. Friedländer dans la *Staryé Gody* : *Un tableau de Hugo van der Goes à l'Ermitage*, p. 125-132. Dans le catalogue il est renseigné au n° 453 comme procédant d'un « peintre inconnu de l'école néerlandaise du XVe siècle ».

(2) Le diptyque en bois de chêne est haut de 0m355 et large de 0m232. Cette œuvre fut renseignée dans l'inventaire de l'archiduc Léopold Guillaume, 1659, n° 860, comme un original de Jean van Eyck. Plus tard les deux feuillets furent séparés et exposés dans la collection Ambrass comme émanant de Memling. E. Van Engerts démontra la relation intime qui existait entre eux (*Iahrbücher Der Kunstsammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses* II, 1884, p. 161. Passavant, *Kunstblatt*, 1841, n° 9. Waagen, *Kunst-denkmäler in Wien*, 1866, p. 181. Michiels, *Histoire de la peinture flamande*, p. 327. Déjà déterminé comme une œuvre de Hugo par Karl Justi, en 1875, et par L. Scheibler, en 1877, et publié dans le *Repertorium* X, 1887, p. 279, dans la *Kunst-chronik* XXIV, n° 36. Crowe et Cavalcaselle, p. 128. H. Von Tschudi, *Repertorium* XVII, 1894, p. 291. H. Hymans, *Gazette des beaux-arts*, 1893, II, p. 227. Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien von den Niederländern in der Kaiserl. Gemäldesammlung* in Wien, 1896. Firmenich Richartz, *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1897, p. 297-298).

encore un. Adam, à la puissante stature, couvre sa nudité de la main droite et tend l'autre pour recevoir le fruit qui va lui être présenté par sa compagne. Un rosier, une ancolie, une plante d'iris, un fraisier, une pensée, etc., dont les fleurs étaient si chères à nos ancêtres, ornent l'avant-plan.

Il est intéressant de rapprocher ces deux figures du sujet similaire appartenant au polyptyque de l'Agneau mystique. Elles ne participent pas de ce réalisme outrancier qui marque l'œuvre de Jean van Eyck : elles semblent plutôt conçues dans une riante vision de bonheur. Adam, avec sa chevelure blonde bouclée, sa barbe naissante et ses traits réguliers; Ève, avec sa physionomie ouverte et éclairée, forment un couple aux dehors agréables présenté dans le cadre d'une nature luxuriante. Le premier homme n'a pas comme celui du polyptyque gantois les mains brûlées par le hâle ni aucune des tares qu'apporte la maladie ou le travail; Adam est de haute stature, la carrure des épaules semble toutefois exagérée et le mouvement des bras un peu raide. Ève, dans ses lignes générales, manque de cette joliesse que réclame l'œil moderne, mais elle l'emporte cependant en grâce sur la figure similaire de Jean van Eyck. L'abondante chevelure encadrant une face un peu large mais régulière, un regard doucement animé par la joie de vivre revêtent cette figure d'un charme réel. On remarquera entre Adam et Ève une disproportion qui nuit à l'harmonie de la composition; peut-être Hugo l'a-t-il fait intentionnellement pour affirmer la primauté de l'homme sur la femme. C'est sans doute à une conception analogue que le maître a déféré lorsque, dans le triptyque de Buckingham Palace, il représente le Père Éternel et son divin Fils, et, dans celui de Florence, les Portinari et leurs saints protecteurs. Il convient de signaler avec le Dr Clémen, comme s'apparentant étroitement à cette scène, un panneau conservé au château de Frens dans le cercle de Bergheim (1).

---

(1) *Kunstdenkmæler des Reinprovinz*, t. IV, taf. VII, p. 70, 1900.

A voir, dans cette peinture, la rigueur de l'expression qui caractérise Adam, et le geste d'Ève qui laisse pendre tristement le bras gauche, il semble que l'artiste ait voulu rendre le moment qui a suivi immédiatement la chute. Le tentateur, identique à celui que nous connaissons, a quitté nos premiers parents et il se dissimule derrière un tronc d'arbre. Le paysage ombreux et accidenté, la présence des fleurs telles que l'iris, la jonquille et l'ancolie, la facture des frondaisons et, en un mot, l'esprit qui anime toute cette composition rappelle à ce point l'œuvre décrite plus haut, qu'on pencherait à considérer ce morceau ou comme une interprétation du diptyque de Vienne, ou mieux encore comme une copie plus ou moins libre d'un original disparu.

Il ne sera pas hors de propos de mentionner le sujet similaire du Bréviaire Grimani. Au lieu d'un paysage accidenté, l'enlumineur nous montre un parc ombragé par des arbres entre lesquels serpente un ruisseau auquel viennent se désaltérer des oiseaux. Ève a presque la même attitude que dans le diptyque de Vienne. Seulement, au lieu de conserver un fruit, elle le présente à Adam qui tend les deux mains pour le recevoir. L'être de perdition, qui a presque les mêmes dehors que dans le premier cas, attend, appuyé au tronc d'un arbre, les effets de la tentation (1). On pourrait encore citer, conçu dans le même esprit, la miniature d'un manuscrit flamand, autrefois n° 861 du *National Museum* à Munich (2), représentant la chute de nos premiers parents.

Le second feuillet est consacré à la *Descente de Croix* ou, plus exactement, aux *Lamentations sur le corps du Christ :* le drame du Golgotha est accompli ; sur le rocher abrupt dominé par la croix sanglante apparaît le corps inanimé de Jésus étendu sur le linceul et soutenu par Nicodème, vieillard à la barbe blanche. Marie, assistée de saint Jean, se penche vers son fils, les mains jointes pour vénérer l'Homme-Dieu

---

(1) *Album de Zanotto*, pl. 51.

(2) L. von Kobell, *Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften von 4 bis XVIe Jahr*. Munich.



Hugo van der Goes.
SAINTE GENEVIÈVE
Diptyque. — Grisaille.
(Galerie impériale, Vienne).

dont la face reflète encore les affres d'un indicible martyre. Une des saintes femmes lève les bras vers le ciel, toute bouleversée qu'elle est à la vue de ce spectacle. Cependant une autre reçoit en pleurant deux clous que lui remet en poussant un cri d'effroi un homme encore jeune; une jeune femme coiffée d'une sorte de turban baise le troisième clou avec un respect infini.

Ce drame s'encadre de deux figures de premier plan : à droite, agenouillé et vu de profil, c'est Joseph d'Arimathie, homme d'âge au visage glabre et le capuchon sur la tête. Il se renferme dans une silencieuse et profonde méditation. A gauche s'est affalée, sur le rocher, Marie-Madeleine, les mains jointes; elle semble comme anéantie sous le poids des émotions qui se traduisent aussi par les traits décomposés de sa physionomie.

Ce panneau, bien que de petites dimensions, est une œuvre de conception grandiose dans laquelle viennent se fondre les sentiments de douleur, de foi ardente et de dévotion.

Quel maître de notre ancienne école a jamais réussi à traduire avec plus d'émotion le plus poignant de tous les drames? Certes Roger van der Weyden, et il est rappelé par la présence de la sainte femme qui s'essuie la face couverte de larmes, a retracé les sentiments pathétiques de l'âme; mais il appartenait à Hugo de rendre l'intensité des sentiments que peut comporter semblable scène. Et c'est sur la figure du Divin Crucifié que s'est concentré l'effort du maître. Cependant la souffrance que reflète la tête du Sauveur est exprimée sans contraction exagérée des muscles de la face. Elle est très remarquable aussi l'étude du corps; le torse, les jambes, les pieds et les mains tuméfiés par l'action des clous font moins penser à son devancier de Tournai qu'à un maître moderne. Et l'on songe, même instinctivement, à la Pietà de Rubens du Musée de Bruxelles.

Nous croyons que Hugo a connu la *Descente de Croix* du Mauritshuis, à la Haye, que M. L. Kämmerer considère, sans motif plausible,

comme une œuvre de l'école de Roger van der Weyden, tandis que d'autres critiques la conservent au maître tournaisien lui-même. On y remarque le corps inanimé du Christ, aux bras écartés, qui est soutenu par Joseph d'Arimathie. Cette présentation contient déjà en germe cette saisissante création de Roger van der Weyden des Offices à Florence, où le Divin Sauveur apparaît conservant les bras ouverts, comme s'il était encore sur la croix, soutenu, sinon porté par deux personnages. La physionomie du Christ, dans le tableau de la Haye, n'a pas échappé à l'œil observateur de Hugo; mais le maître gantois ne s'est pas borné à une copie, il a su imprimer aux traits du Rédempteur un air de souffrance plus intime, plus profonde. Marie-Madeleine, que l'on voit assise au premier plan à gauche, est bien le type dont Hugo s'est inspiré dans le diptyque de Vienne. Il a toutefois substitué à la douleur que la pécheresse manifeste d'une façon si véhémente une douleur plus calme et plus résignée. Il convient encore de remarquer la parenté aussi très étroite qui existe entre le saint Jean du Mauritshuis et celui du diptyque de la Galerie impériale de Vienne. N'est-ce pas encore de l'une de ces figures dont Hugo s'est ressouvenu lorsqu'il peignit la Marie-Madeleine du retable des Portinari? Outre les analogies du type, il est aussi loisible de constater que cette dernière figure présente une coiffure analogue, que le corsage s'échancre de la même façon et qu'enfin le vase porté par elle correspond à celui du même personnage dans le retable de Florence.

Sur le revers du feuillet, les figures peintes en grisaille s'enlèvent sur un fond rosé. Sainte Geneviève apparaît dans une niche ogivale, debout, presque de face, sous les traits d'une jeune fille. Ses cheveux partagés sur le front et retenus par un simple diadème tombent sur les épaules. Elle est vêtue d'une robe dont l'ouverture laisse le cou dégagé. Son manteau amplement drapé et relevé sur le bras gauche enveloppe le corps et dissimule de ses plis les pieds qui reposent sur un coussin. La sainte lit dans un livre d'Heures en s'éclairant d'un

cierge passé dans la main gauche. C'est à ce moment que le diable, petit monstre ridicule à face humaine, intervient pour souffler à pleines joues sur la flamme du cierge. L'attitude de sainte Geneviève a de la simplicité et de la grâce ; les draperies sont disposées avec aisance. La physionomie de la jeune vierge rappelle celle d'Ève décrite plus haut, mais elle est dominée comme par un sentiment de tristesse. Les écoinçons sont occupés par deux groupes simulant des sculptures et représentant d'une part le sacrifice d'Abel, de l'autre le meurtre de Caïn. En bas on lit l'inscription : *Sancta Genovefa.*

Peinture a la détrempe du Musée de Berlin

Ce fragment de $0^{m}52 \times 0^{m}365$, qui provient de la collection Panciatichi de Florence, représente la Vierge, saint Jean, Marie-Madeleine et deux saintes femmes. Il a subi des retouches maladroites, et malgré cela M. Max Friedländer n'hésite pas à y reconnaître, et à bon droit, une production de Hugo van der Goes (1). La figure de la Vierge qui est particulièrement impressionnante, le choix des types, le dessin et le modelé des mains indiquent du reste très clairement une œuvre de notre artiste. Seulement, le Directeur du Musée de Berlin se demande à quelle scène de la Passion peut appartenir ce groupe. On remarque que les regards des assistants sont tournés vers la gauche et un peu vers le bas. M. Friedländer fait observer qu'il ne peut être question d'un crucifiement, car les regards des personnages seraient dirigés vers le haut ; ni des lamentations sur le corps du Christ : dans ce cas, la douleur immobile de Marie, qui a les mains croisées sur la poitrine, s'expliquerait difficilement. Il en conclut que la scène doit se rapporter soit à une crucifixion, sujet assez rare, soit à une descente de croix. Il nous est peut-être permis d'être plus précis, car nous retrouvons Marie

(1) Der Königlich-Preuszischen Kunstsammlungen, 1904. Heft II. *Hugo van der Goes. Eine Nachlese,* pp. 3 et 4 (sonderabdruck).

avec la même attitude, en sens inverse, dans une miniature du livre d'Heures de Hennessy représentant une *Mise au tombeau* (1). Il y a des divergences, nous en convenons, entre le groupe du Musée de Berlin et la miniature dont il s'agit, mais il existe dans celle-ci une particularité qui mérite d'être relevée : c'est la voûte en ruine qui abrite la sépulture et qui rappelle celle de l'*Adoration des Mages* du Musée de Munich peinte par Gérard David; or celui-ci n'est en l'occurrence, comme on le verra plus loin, qu'un copiste consciencieux de Hugo van der Goes. Comme la composition se présente, elle eût pu constituer soit la moitié d'un diptyque, soit le côté droit d'un triptyque, par rapport au spectateur ; mais, au sentiment de M. Friedländer, la technique de la peinture à la détrempe sur toile s'oppose à ce genre de tableaux à volets qui étaient habituellement exécutés sur panneaux.

Selon toute vraisemblance, ce groupe provient donc d'une composition unique et très probablement d'une mise au tombeau.

Descentes de croix

De toutes les anciennes productions de l'école flamande il n'en est pas qui ait été plus souvent copiée que cette descente de croix qui intrigua longtemps les historiens de l'art. Cette œuvre impressionnante, mélange de piété profonde et de réalisme aigu, fut attribuée à Roger van der Weyden, ce maître du pathétique (2). Cette opinion, il faut en convenir, n'est pas dépourvue de vraisemblance et elle a eu ses partisans jusqu'en ces derniers temps. Au Musée de Naples l'une de ces copies passait pour procéder de l'ancienne école flamande; de son côté feu Alfred Darcel la restituait, sans la moindre hésitation, à l'ancienne école bourguignonne. Aux yeux du critique français « les airs de tête »,

(1) *Les Heures de N.-Dame dites de Hennessy : étude sur un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique.* Jos. Destrée, etc. Bruxelles MDCCCLXXXXV. Pl. XLVII.

(2) Excursion à Malte, p. 120.



Hugo van der Goes.
LA VIERGE, SAINT JEAN ET LES SAINTES FEMMES
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).

le style même lui rappelait « les miniatures et les tableaux français du commencement du XVe siècle » (1).

Cette composition frappe par son réalisme hardi et brutal que tempère toutefois un sentiment profondément religieux. La scène se compose de six personnages figurés à mi-corps. A gauche, c'est l'opulent Joseph d'Arimathie qui nous apparaît comme un personnage de la cour de Bourgogne : coiffé d'un chaperon et vêtu d'une robe de velours que serre à la taille une ceinture d'orfèvrerie formée de plaques rectangulaires et à laquelle est suspendue, au moyen de deux chaînettes, une magnifique épée dont la poignée est en cristal de roche et en argent ciselé et doré. Le disciple à la face glabre et soucieuse soutient de ses deux mains, recouvertes par le linceul, le corps livide du Sauveur disposé transversalement, tandis que la tête du supplicié du Golgotha, longue, osseuse, aux yeux à peine clos, à la bouche entr'ouverte, repose sur son épaule. Le bras droit est laissé à lui-même tandis que le gauche a été ramené sur le côté. De longs filets de sang sortis de la plaie du côté coulent sur un corps à la robuste anatomie. A droite, et vu à peine à mi-corps, se tient l'autre disciple, Nicodème, le docteur de la loi, à la physionomie dure et austère, à la longue barbe grisonnante. Il est coiffé d'une sorte de bonnet rehaussé d'une enseigne.

Plus haut, Marie, la mère douloureuse, le voile bleu ramené sur sa coiffe blanche, s'approche de son divin Fils, les mains jointes. Elle souffre et adore en silence pendant que Jean, les traits altérés par le chagrin, se penche vers sa mère d'adoption. Dans l'angle à droite se trouve Marie-Madeleine, la face contractée par la douleur et la tête

---

(1) Depuis la publication de mon article dans l'*Art flamand et hollandais,* novembre 1907 (*Une peinture à la détrempe attribuée à Hugo van der Goes*), d'obligeantes communications de MM. R. Koechelin et G. Hulin m'ont signalé une copie appartenant à M. Thiebault-Sisson de Paris. Au témoignage du propriétaire, il n'existe entre la copie de Naples et la sienne, ni pour la composition, ni pour le dessin, aucune différence vraiment sensible. Il note cependant à bon droit, comme je l'ai constaté, que le caractère du modelé est plus doux dans son panneau, sans être moins précis. Lettre du 14 décembre 1908.

couverte d'un voile. Elle porte la main droite aux yeux. Sur la bordure du corsage échancré on lit A... MAGDALENA. Cette inscription, qui est si bien dans les habitudes de van der Goes, ne se voit plus sur la plupart des copies, entre autres sur celle de Tournai où un passement brodé et semé de perles a été substitué aux lettres.

C'est à M. Max Friedländer que revient le mérite d'avoir établi les droits de Hugo van der Goes sur cette composition si populaire. Il en a rapproché un personnage imberbe d'un de ceux qui se trouvent dans le triptyque de Liechtenstein; et Marie-Madeleine, de la même sainte figurée dans le triptyque des Portinari. Malgré les imperfections de la copie de Naples, on y reconnaît cependant la trace du maître, et une découverte relativement récente est venue d'ailleurs confirmer la manière de voir du savant allemand.

Le *Burlington Magazine* publia en effet, au mois d'août 1907, un fragment de peinture à la détrempe sur toile où l'on retrouvait les têtes de la sainte Vierge et de saint Jean. M. C. J. Holmes prononça sans hésiter le nom de Roger van der Weyden. Ce fragment, qui passe pour un débris d'une œuvre détruite par le feu dans un palais de Gênes, évoque jusqu'à un certain point le souvenir du maître tournaisien. Seulement les types de Marie et du disciple bien-aimé sont très différents de ceux mis en scène par cet artiste. Et pour pathétique que soit sa manière, jamais elle n'a atteint à l'intensité du sentiment qui se lit sur ces deux physionomies. On se sent pénétré par la douleur qui se traduit avec tant de vérité sur les traits de la Mère et de son fils adoptif. Grâce à ce morceau, on peut mesurer à quelle distance énorme de l'original se trouvent toutes les copies, même celle de Naples et celle de la collection de M. Thiebault-Sisson. Le copiste, auteur du panneau de Naples, a dû connaître l'original; mais il se montre incapable entre autres de dessiner les bouches : au lieu de les laisser soit ouvertes, soit à peine fermées, il les a closes à ce point que la commissure exagérée des lèvres a produit sur la face de saint Jean une



Hugo van der Goes.
LA VIERGE ET SAINT JEAN
Fragment d'une peinture en détrempe.
(Christ Church, Oxford).

véritable grimace de mécontentement, et chez Marie une moue qui ne s'harmonise guère avec son regard perdu de douleur. Ces faiblesses d'interprétation se comprennent d'ailleurs lorsqu'on se rend compte de la science que décèlent le dessin et le modelé du fragment d'Oxford. Les mains de Marie, fines, allongées et impersonnelles sur le panneau de Naples, apparaissent empreintes de vie et d'une robustesse plébéienne sur la peinture à la détrempe, dont les deux têtes sont aussi beaucoup mieux construites. Si on compare ensuite le morceau d'Oxford avec le fragment de toile de la galerie de Berlin, on y reconnaît des analogies de facture. On constate que ce dernier a été exécuté par le même procédé de la détrempe et qu'avec le temps et les retouches il a pris des tons foncés tels qu'on en voit dans le morceau d'Oxford. Celui-ci accuse, en tout cas, une supériorité manifeste sur celui de Berlin; les têtes sont mieux dessinées, le modelé plus sûr et plus sobre.

Si une partie seulement de l'original nous est connue, en revanche des copies anciennes et des copies de copies sont nombreuses. Et il serait téméraire même de songer à en faire l'exact dénombrement, car elles ont pénétré partout, non pas seulement comme objets d'art, mais surtout comme objets de dévotion. Outre celle de Naples, il convient encore de citer celles du Musée du Louvre, de l'église Saint-Pierre à Louvain, de l'église de Furnes, de la cathédrale de Bruges, de l'église de Termonde, du Musée Walraf Richartz à Cologne, de Lisbonne, de Boxtendeldert près d'Amsterdam et de plusieurs églises du Nord de la France (1).

On doit une mention spéciale à la copie appartenant au Rijksmuseum d'Amsterdam. Non seulement elle semble avoir été faite d'après l'original, au début du XVIe siècle, mais elle est devenue la partie médiane d'un triptyque formé entre les années 1534 et 1538 environ. Cette seule circonstance suffirait à prouver à quel point la *Descente de*

---

(1) H. Hymans, *Le livre des peintres de Carel van Mander*, t. I, p. 107.

Croix conservait de vogue en plein épanouissement de la Renaissance, ainsi qu'en témoignent plusieurs particularités de ce monument composite.

Le volet de gauche représente les figures à mi-corps du donateur et de ses fils assistés de saint Jean l'Évangéliste ; celui de droite nous montre la femme du donateur et de ses filles placées sous la protection de sainte Marie-Madeleine. Quant aux revers, ils sont décorés de grisailles représentant les figures de saint Pierre et de sainte Marie-Madeleine. Sur le cartouche, accosté d'une part d'une figurine de guerrier costumé à l'antique, d'autre part de l'image de la Mort sous les traits d'un squelette humain, se trouve l'inscription :

Hier legghen begraven Willem Gertz die starf ano MCCCCC en XXXIIII den XIII Mary Stijntgen Dirck Claessens starf ano XXXI den Septembris Maria Willem Starf ano XXXVIII den V Aprilis, Anna Willemtz starf ano XXXVII den XIII Septebris. Bidt voor die Sielen (1).

La peinture des volets et l'encadrement en bois sculpté et en partie doré indiquent, ainsi que les noms des personnages, une provenance hollandaise (2).

M. Thiebault-Sisson de Paris en possède une seconde répétition de la fin du XVIe siècle, peut-être même des premières années du XVIIe, répétition qui offre avec le tableau de Tournai de très grandes analogies. Le Musée de Lyon en conserve une autre, mais très resserrée et en hauteur. Il y en a un exemplaire dans l'église de Saint-Amand (Cher). Il s'en trouve encore une dans la collection de M. G. Hulin que son propriétaire place pour le mérite avant celle du Musée de Gand; cette dernière offre la particularité d'être disposée en hauteur. A Liége

(1) Ici reposent Willem Gertz qui mourut le 13 mars de l'an 1534, Stijntgen Dirck Claessens qui mourut le 6 septembre 1531, Maria Willem qui mourut le 5 avril 1538, Anna Willemtz qui mourut le 13 septembre 1537. Priez pour leurs âmes.

Voyez *Catalogue des tableaux, miniatures et pastels du Musée de l'État à Amsterdam*, 1911, p. 40.

(2) Nous saisissons l'occasion de remercier M. le Directeur général van Riemsdyck pour la reproduction de cette œuvre d'art qu'il fit exécuter spontanément à notre intention.



Hugo van der Goes (copie).
DESCENTE DE CROIX
(Musée national, Naples).

un collectionneur en possède jusqu'à trois interprétations plus ou moins bonnes; dans une collection privée de Nivelles, à notre connaissance il y en a une réduction à très petite échelle. Maintes copies ont un fond d'or sans la moindre adjonction ; telles sont les copies du Louvre et du Musée national de Naples. « Sur la plupart des copies que j'ai vues, dit M. J. Weale, apparaissent le montant de la croix avec la traverse dans la pleine largeur de la peinture et l'échelle qui y est apposée. »

Notre savant confrère fait apparemment erreur; la particularité de la croix et de l'échelle, telle qu'il l'indique, constitue plutôt une exception. La copie la plus remarquable, sous ce rapport, figura sous le nº 7, à l'exposition rétrospective de Saragosse en 1908. La partie supérieure du panneau est prise entièrement par la traverse chargée de l'écriteau et à laquelle est appuyée une très solide échelle. Ce sombre gibet mêle, en quelque sorte, son horreur à celle du ciel chargé de nuages. En somme c'est une interprétation assez consciencieuse où il est encore permis de reconnaître l'esprit du maître, quoique les physionomies aient perdu en partie la vivacité de leur expression.

Une peinture aussi populaire devait fatalement donner lieu à des imitations (1). Aux Primitifs Français à Paris en 1903 on en voyait une, mais combien faible et édulcorée : au fond doré est venu se substituer un paysage médiocre. Ce n'est plus une copie, mais une interprétation très libre qui enlève au sujet le côté vraiment dramatique. Et les

---

(1) Dans notre étude : *Une peinture à la détrempe attribuée à Hugo van der Goes* (Revue de l'art flamand et hollandais), nous disons : Cette mise au tombeau (descente de croix) a eu un immense succès, car elle a été répétée à un nombre considérable de fois plus ou moins fidèlement, en ce qui concerne le nombre, les poses et les costumes des personnages ; mais le caractère a été en s'affaiblissant de plus en plus, par le fait que les copies d'un sujet populaire ont été exécutées, vaille que vaille, par des peintres souvent médiocres qui ignoraient vraisemblablement l'œuvre ou les répliques originales. — Au lieu d'employer le mot *répliques* il serait plus exact de dire les copies faites directement d'après l'original.

variantes qu'on perçoit dans les types trahissent une influence ou plus encore une main toute française (1). La *Descente de croix* du Musée de Tournai est rendue dans une note qui ne la rapproche, que de loin déjà, de celle de Naples; car celle-ci, en dépit des maladresses, révèle mieux toutefois l'influence directe de Hugo.

Dans la copie prêtée par Mlle Claikens au salon d'art ancien en 1907, à l'exposition de Saint-Trond, le peintre a rajeuni les types et les a dépouillés de ce sentiment de grande douleur qui donne tant d'éloquence à cette page célèbre; et, fait intéressant, il n'a pas craint de mêler aux acteurs la personne d'une donatrice dans toute la fraîcheur de la jeunesse.

Jérôme Wiericx a reproduit la *Descente de croix,* mais en se gardant bien de citer le nom de l'artiste (2). Toutefois sa gravure n'est pas faite d'après l'œuvre originale, elle est plutôt l'interprétation du panneau de Tournai qui est surtout caractérisé par la tête du vieillard barbu placé à droite, dont la physionomie triviale a été facilement traduite par le burin du maître flamand.

Où s'est trouvé l'original de cette composition si répandue? Faut-il l'identifier avec un tableau qui fut donné à l'église Saint-Jacques à Bruges à la fin du XVe siècle, par Jacques fils de Paul Biese et Mary sa femme? Albert Dürer mentionne cette œuvre dans son voyage aux

---

(1) Elle est reproduite dans le catalogue n° 13 de la Collection Munier Jolain (Vente Paris 1910). Dans le catalogue des Primitifs Français de 1904, M. Bouchot écrivait : « Cette pièce n° 93 a longtemps été regardée comme une œuvre flamande; mais la copie qui en existe dans l'église d'Auxerre, le type si formel des personnages, encore rencontrés dans la Bourgogne, une pseudo Agnès Sorel figurant la Madeleine dans la composition nous inclinent à attribuer ce travail à l'un des peintres de Champagne et de Bourgogne travaillant dans ces contrées, dans la seconde moitié du XVe siècle. Le paysage est un de ces fonds de pratique dont les peintres se servaient pour figurer Jérusalem..... » Le critique ne se doutait pas que la peinture n'était en réalité que la traduction d'une œuvre flamande. A vrai dire, l'interprète avait eu soin de franciser son modèle à ce point qu'on ne saurait guère en deviner l'origine.

(2) Alvin, *Catalogue de l'œuvre des trois frères Wiericx,* n° 286.



DESCENTE DE CROIX
(appartenant au chapître de la cathédrale de Saragosse).

Pays-Bas; il a été la voir le 8 avril 1521 : et, sans en désigner le sujet, il l'appelle une précieuse peinture, et Hugues un grand maître.

« Il y a aussi, dit van Mander, de l'habile maître, entre autres belles choses existant à Bruges et qui pourraient m'être inconnues, un tableau d'autel que l'on envisage comme étant du nombre des meilleures choses qu'il ait produites.

» Il est dans l'église Saint-Jacques, où il orne un autel; c'est un *Crucifiement* avec les bourreaux, Marie et d'autres figures, toutes si pleines de vie et si consciencieusement exécutées que l'œuvre est faite non seulement pour charmer la foule, mais encore les juges les plus compétents.

» A cause même de son mérite, ce tableau fut épargné lors de la brutale dévastation des édifices du culte; mais l'église ayant plus tard servi au prêche des protestants, on prit cette œuvre d'art pour y inscrire, en lettres d'or, sur un fond noir, le décalogue, et cela sur les conseils et par le fait d'un peintre. Je tais son nom, ne voulant pas qu'il puisse être dit qu'un représentant de notre art a pu contribuer à l'anéantissement d'une telle œuvre, par un outrage que la peinture n'a pu contempler qu'en versant des larmes. Heureusement que l'ancien fond était extrêmement dur et que les lettres d'or et la couche de noir qu'on y appliqua formèrent une masse épaisse de couleur à l'huile. Elle s'écailla par endroits et le tout put s'enlever. Cela fait que l'œuvre est encore intacte. » C'est d'ouï dire que van Mander écrit en l'occurrence, fait remarquer H. J. Weale, car apparemment il ne l'aura jamais vue. N'oublions pas d'ailleurs, ajoute le même auteur, que van Mander composait son ouvrage vers 1604. Il appelle l'œuvre une *Crucifixion* et le peintre, à qui la préservation est due, une brute pour avoir osé la défigurer, etc.

Sanderus la vit en 1641 et indique ce tableau comme étant une *Descente de croix* ornant le maître-autel (1). Cette donnée est confirmée

(1) *Flandria illustrata,* t. II, p. 81.

à la fin du XVIIIe siècle par Descamps (1). « La descente de croix, dit-il, est un tableau sec et dur. Il y a cependant quelques têtes avec de la vérité et assez belles. »

Les renseignements de Sanderus et de Descamps concordent, mais rien ne nous autorise à affirmer que la *Descente de croix* dont ils parlent puisse être identifiée avec une œuvre déterminée. Il y a tout lieu de croire cependant qu'une descente de croix de Hugo van der Goes se trouvait dans une église de notre pays, peut-être à Bruges, sinon on ne s'expliquerait pas les nombreuses copies qui en ont été faites. Le sujet indiqué par van Mander est absolument différent ; y a-t-il erreur de sa part, ou la *Crucifixion,* « avec les bourreaux » qu'il mentionne, a-t-elle disparu ? Le renseignement de van Mander n'est cependant pas négligeable, puisque cet écrivain était contemporain des iconoclastes. En tout cas une peinture à la détrempe n'eût pas supporté, semble-t-il, pareil traitement, et nous aurions peine à croire que l'œuvre représentée par le fragment d'Oxford en ait été l'objet ; au surplus, si le renseignement est exact, ce fragment serait le débris d'une toile atteinte par un incendie dans un palais de Gênes. A quelle date cette toile a-t-elle été transportée en Italie ? On l'ignore. Se pourrait-il que ce fut à une époque récente ? Cela semble peu vraisemblable, on songe plutôt à un envoi fait pendant la carrière du maître ; quoi qu'il en soit la *Descente de croix* signalée par Sanderus et Descamps se trouvait encore à Bruges en 1783 ; et le seul point indiscutable, c'est que le fragment d'Oxford est incontestablement supérieur à toutes les copies existantes et qu'il provient sans aucun doute d'un original.

Le maître flamand a-t-il repris plusieurs fois le même sujet en y apportant de légères modifications telles que le montant de la croix avec ou sans la traverse, et enfin celle-ci avec l'adjonction de l'échelle ? C'est un problème qui serait difficile à résoudre. Un fait est cependant

---

(1) *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* p. 284.



D'après Hugo van der Goes.
DESCENTE DE CROIX
(Musée de Tournai).



DESCENTE DE CROIX (Composition de VAN DER GOES).
INTERPRÉTATION FRANÇAISE.

acquis, c'est que la composition du Musée national de Naples et celle appartenant à M. Thiebault-Sisson ne comportent aucun de ces détails; il en est de même de la copie du Louvre et de maintes autres moins anciennes. Rien ne s'oppose, à dire vrai, à ce que Hugo ait repris sa propre composition en n'y apportant que de légères variantes. Mais était-ce bien conforme à son tempérament chercheur et partant peu enclin à se répéter? Et les variantes n'émanent-elles pas plutôt des copistes? Ce sont là en somme des questions insolubles pour le moment.

Van der Goes a dû revenir, en le modifiant, cela va sans dire, à ce sujet, ainsi que nous avons pu nous en rendre compte en étudiant au mois de novembre dernier les peintures flamandes de la Capilla real de Grenade. Une *Descente de croix* frappa surtout notre attention. L'idée dominante nous ramenait plutôt vers van der Goes; mais la facture, le modelé des têtes et l'expression des physionomies indiquaient, à n'en pas douter, le maître de la châsse de sainte Ursule. A cet égard, je ne sache pas que des divergences d'opinion se soient produites : l'œuvre est bien de Hans Memling, mais avec des réminiscences de notre peintre gantois dans l'ordonnance des figures coupées à hauteur des genoux, dans la pose du Christ présenté transversalement, et dans l'anatomie très observée du divin supplicié. Et cette opinion se fortifie encore grâce à une autre peinture, sur les mêmes vantaux, conçue à la même échelle et dont l'exécution évoque comme la première le nom de Memling. Elle nous montre Marie en proie à la plus vive douleur, les bras ouverts, se soutenant grâce au secours que lui prête saint Jean. Quatre saintes femmes complètent ce groupe : l'une est à gauche de Marie, trois autres se présentent sur un second plan ; l'une lève les bras vers le ciel, une autre moins démonstrative ne laisse voir qu'une partie de son visage. Ce panneau qui logiquement devrait se placer près de la *Descente de croix* rappelle la peinture à la détrempe du Kaiser Friedrich Museum. Il y a lieu de noter entre autres particularités la sainte femme

qui lève les bras vers le ciel et celle qui se voile presque entièrement le visage.

Memling aurait donc connu une ou plusieurs œuvres de van der Goes et il ne s'est pas borné, comme il sied à un maître doué d'un réel tempérament, d'en faire une servile copie. Notre opinion s'est encore fortifiée en étudiant la reproduction d'un triptyque de la galerie Durazzo Pallavicini à Gênes, représentant une *Descente de croix* (1). On y retrouve les trois personnages du panneau que nous avons cité en premier lieu de la Capilla real. Seulement le Christ, au lieu de laisser reposer le bras gauche sur l'épaule de Nicodème, le laisse aller le long du corps. Ainsi présentée, cette dernière figure a d'incontestables analogies avec celle de la *Descente de croix* dont l'attribution à van der Goes est généralement acceptée par les historiens de l'art. On remarquera saint Jean, la tête inclinée, les yeux baissés et tout à sa douleur. Le masque du disciple bien aimé et la draperie qui enveloppe le buste évoquent non seulement la figure similaire de la *Descente de croix,* mais aussi le groupe à la détrempe du Musée de Berlin. Au second plan appartient une sainte femme qui fait un geste un peu précieux de la main droite. A la gauche du groupe médian se trouve Marie, les mains enlacées et le regard distrait; elle est accompagnée de deux saintes femmes dont l'une essuie du revers de la main droite les larmes qui s'échappent de ses yeux, tandis que l'autre lève les mains en signe de douleur. Il est presque superflu d'ajouter que cette dernière figure rappelle d'une part le

---

(1) Primitivement le triptyque ne devait former qu'un seul panneau. On constate en effet que des parties plus ou moins grandes du bras de Marie et d'un des personnages appartiennent au panneau du milieu. D'autre part il est évident que le fond constitue un paysage unique.

(2) Nous saisissons cette occasion pour remercier bien sincèrement M. Pierre Bautier qui a eu l'aimable attention de nous remettre une photographie de cette œuvre d'art. Nous avions fait ce rapprochement à la Société d'Archéologie de Bruxelles, au mois de mars 1912; plus tard, il nous a été donné de constater que M. M. Friedländer l'avait déjà fait dans son *Nachlese* déjà cité.



(Cliché de M. Gomez. Moreno).

(Cliché de M. Gomez. Moreno).

HANS MEMLING.
(Capilla real, Grenade).

diptyque de la galerie impériale de Vienne et d'autre part la peinture à la détrempe du Musée de Berlin.

Le groupe que l'on remarque à la droite de la *Descente de croix* du palais Durazzo réunit un donateur dans la force de l'âge à la face imberbe, coiffé d'une toque et tenant les mains jointes, et deux jeunes personnages dont le rôle nous échappe tout à fait : un paysan et un citadin, l'un coiffé d'une toque de fourrure et l'autre d'un chapeau de paille à bords rabattus.

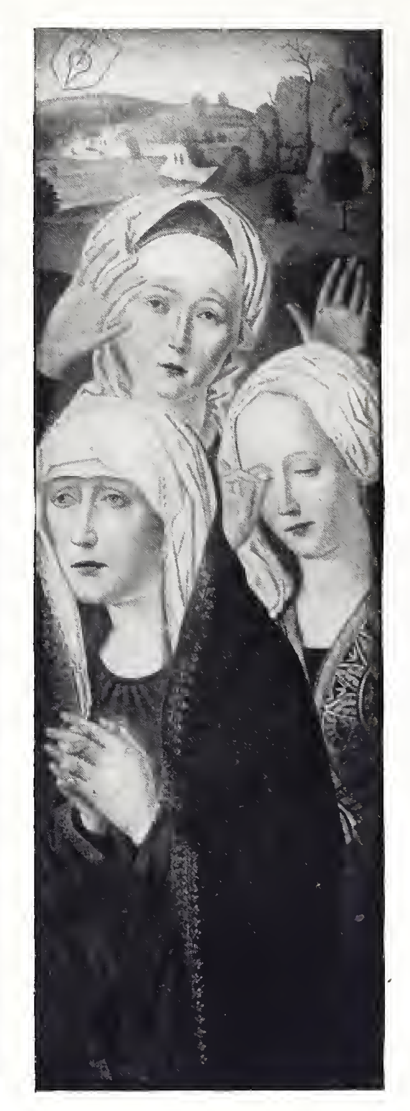
Le tableau de la galerie Durazzo est un ouvrage d'un mérite très relatif, dont l'exécution date vraisemblablement du premier tiers du XVIe siècle. L'auteur n'a pas réussi — y a-t-il même songé ? — à rendre la note forte et puissante de van der Goes. Il a même enjolivé à ce point les têtes de Marie et des saintes femmes qu'elles ne sont plus qu'un reflet de la peinture primitive. En revanche, le donateur et les deux personnages qui se tiennent derrière lui attestent plus d'observation et plus de caractère. C'est à croire qu'il a fait œuvre de portraitiste, préoccupé avant tout de saisir la ressemblance des modèles. Quoi qu'il en soit cet anonyme est un maître de deuxième ou même de troisième ordre qui a dû connaître le travail dont Memling a tiré une interprétation d'un beau sentiment. Et quant à la composition même de van der Goes dont la trace a disparu ou qui ne subsiste plus, elle nous paraît posséder non seulement une étroite parenté avec la copie de Naples, mais elle semble se rattacher à un ensemble d'œuvres dont le sujet remonte à Roger van der Weyden.

Il ne sera pas sans intérêt de signaler dans cet ordre d'idées des compositions dont nous fûmes tenté pendant longtemps d'attribuer la paternité à Hugo van der Goes. Il s'agit de descentes de croix qui comprennent d'habitude quatre acteurs présentés à mi-corps ou à la hauteur des genoux : Jésus-Christ dont la tête semble s'abandonner et dont les bras tombent le long du corps est soutenu par Nicodème vu de face qui descend l'échelle adossée à la croix ; Marie tend les mains

vers son divin Fils, et derrière la Mère des douleurs se tient saint Jean l'évangéliste. Cette composition dont l'original a disparu a été répétée, avec des variantes et des nuances diverses jusque dans le XVIe siècle, un nombre invraisemblable de fois au point de faire concurrence à la *Descente de croix* représentée par la copie de Naples. Il en existe maints exemplaires en Belgique, plusieurs à Bruges, entre autres à Saint-Sauveur, dans le commerce et dans les collections publiques et privées d'Allemagne, d'Italie, d'Espagne, de France, etc. On peut néanmoins rattacher cette composition anonyme soit à Roger van der Weyden, soit à un maître qui s'assimila très bien sa manière et dont il existe des œuvres au Musée du Prado et à Valence; de ce même peintre procèdent encore une *Descente de croix* de la Pinacothèque de Munich et une *Pietà* de la collection Mayer van den Bergh attribuée à Roger van der Weyden et que M. G. Hulin restitue à ce même anonyme. Cet artiste n'atteint ni au sens profond, ni à la science du dessin de Hugo van der Goes; il doit donc être considéré comme un élève de Roger van der Weyden.

N'oublions pas de mentionner cette peinture à la détrempe sur toile reproduite en couleur dans le catalogue de la « Kunst Auktion LXXIX » de la maison d'Amsler et Ruthardt de Berlin et qui a été attribuée à van der Goes. La scène représente Marie qui soutient d'une main la tête de son Fils étendu sans vie, de l'autre touche son bras droit. Près de Marie, sainte Marie-Madeleine soulève le bras gauche du saint Rédempteur pour baiser la plaie de sa main. Si la composition fait songer à notre maître, elle ne rappelle cependant ni sa science ni son émotion. Il y a même telles faiblesses de dessin qu'il n'eût certes pas commises. Quoi qu'il en soit, l'œuvre doit émaner d'un artiste qui aurait librement interprété une de ses compositions. Pour être moins vigoureuse, la *Descente de croix* peinte en détrempe du Musée Germanique de Nuremberg dérive de cet art que la sensibilité et le tempérament dramatique de van der Weyden et de Hugo avaient mis en vogue





Triptyque du Palais Durazzo à Gênes.



dans tant d'ateliers du XVe siècle. Seulement cette peinture, qui manque d'accent et qui a du reste beaucoup perdu de son coloris, ne peut être mise à l'actif d'un disciple immédiat de ces deux artistes.

Le Triptyque de Buckingham Palace

Au XIIIe et au XIVe siècle, le Couronnement de la Vierge ne comportait généralement que les deux acteurs de la scène : J.-C. et sa sainte Mère, accompagnés parfois d'anges qui tiennent des cierges, balancent l'encensoir ou viennent déposer une couronne sur le front de Marie. La scène, qui ne sortait pas des limites d'un cadre étroit, a été redite à l'infini. On la voit aussi bien dans les enluminures et les ivoires que dans les productions de l'art monumental où elle revêt parfois, comme dans le bas-relief de la Ferté-Milon, un aspect vraiment majestueux. La chapelle du duc Philippe le Bon possédait plusieurs parements brodés où était représenté le *Couronnement de la Vierge*. Dans ces tableaux textiles qui remontaient au commencement du XVe siècle, on voyait figurer, outre le Christ et Marie, les apôtres, des vierges, des confesseurs et des martyrs (1). Par contre, dans le *Couronnement de N.-D.* de Thiéry Bouts, conservé au Musée de l'Académie à Vienne, six anges chanteurs seulement assistent à la glorification de Marie par la sainte Trinité. Néanmoins, nos anciens maîtres ne semblent pas être restés étrangers aux couronnements solennels de Marie. Dans les *Heures de*

(1) Dans l'inventaire des joyaux d'or et d'argent de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, en date de 1420, publié dans *Les Ducs de Bourgogne,* De Laborde, t. II, pp. 243 et 244, il est fait mention, aux numéros 4903-4905, de « grandes tables d'autel » représentant le Couronnement de N.-D. Le plus simple ne contient, en dehors du groupe traditionnel, que des chérubins et les « XII apostres ». Dans les autres spécimens on voit en outre des martyrs et des confesseurs (4904) et, d'une façon moins explicite, dans l'exemplaire 4905, des « saints et vierges ». S'agit-il d'œuvres flamandes, françaises ou même italiennes? L'auteur de l'inventaire ne nous le dit pas; l'on sait toutefois que les mécènes de la maison de Valois ne se faisaient pas faute de donner des commandes à des brodeurs italiens.

Milan, un enlumineur flamand, qui, d'après M. G. Hulin, aurait travaillé entre les années 1440 et 1450 (1), représente la Vierge aux pieds de la sainte Trinité dont le trône majestueux est posé au sommet de l'empyrée ; et il nous montre répartis dans la nue, en groupes superposés dont trois à droite et trois à gauche, les vierges, les apôtres, les martyrs et les confesseurs, au moment où ils sortent soit d'une église, soit d'une chapelle, soit même d'une tente, comme c'est le cas pour les saints guerriers. Enfin l'enlumineur dispose à la partie inférieure de « l'histoire » un groupe compact de saints des deux sexes et de différentes conditions sociales qui tous ont les yeux dirigés vers Marie. Cette page constitue un essai intéressant, mais elle est trop symétrique et la facture en est plutôt médiocre.

C'est chez les Italiens que le sujet se développera et s'épanouira complètement sous le pinceau inspiré de Fra Angelico. On connaît l'admirable tableau du Musée du Louvre où le Christ apparaît debout, près du trône, couronnant la Vierge agenouillée devant lui; des deux côtés des degrés du trône se pressent des groupes d'anges et de saints. La beauté, la poésie, le charme mystique qui enveloppent ce joyau de la peinture florentine se retrouvent encore à un degré supérieur dans le tableau similaire du même maître au Musée de l'Académie à Florence. Ici le trône de Jésus et de Marie est porté sur la nue et il s'enlève sur une sorte de soleil, et l'éclat en rejaillit sur la couronne d'anges et de saints dont les chants d'adoration et d'amour se fondent dans une harmonie sublime. L'art et toute l'habileté de Filippo Lippi, dont on connaît le couronnement appartenant au Musée qui vient d'être cité, n'éclipsent pas les deux merveilles qui ont été rappelées plus haut. Il semble en effet qu'un sentiment plus humain s'en dégage; mais il y a lieu de noter que le Père Éternel y a été substitué au Fils. Dans le

(1) *Heures de Milan de la Bibl. Trivulziana.* Georges H. de Loo (Hulin). Bruxelles, 1911. Pl. XXVI.



Copie ancienne d'après Hugo van der Goes.
COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Buckingham Palace, Londres).

Couronnement d'Ambrogio Fosano, c'est la sainte Trinité qui décerne à Marie la suprême récompense que lui vaut sa maternité divine.

Le Père Éternel, l'Ancien des jours, apparaît debout en sa stature quasi géante ; la barbe et les cheveux blancs lui donnent un air vénérable ; et, à l'abri de son manteau, Jésus couronne sa Mère tandis que l'Esprit-Saint plane au-dessus d'eux. Conception magnifique ! Si beaux que soient les tableaux de Pinturrichio et de Raphaël au Vatican, ils ne sauraient jamais faire oublier ni les créations du Beato, ni celles de Filippo Lippi et de Fosano. Ce n'est, pas à coup sûr, chez les anciens maîtres des Pays-Bas qu'on trouvera le lyrisme qui éclate chez les artistes italiens du XVe siècle; ils n'étaient cependant pas réfractaires à toute tendance idéaliste, ainsi qu'on en a la preuve dans le triptyque de Buckingham (1). Il est loin encore des créations dont nous venons de louer les mérites, et néanmoins nous inclinons à croire que l'artiste flamand a dû connaître des peintures italiennes. Il semble invraisemblable en effet que, de lui-même, il ait songé à concevoir pareille composition, qui l'éloigne de ses tendances réalistes et des ordonnances en vigueur dans nos contrées. En tout cas, si cette présentation lui est inspirée par un modèle étranger à la Flandre, l'esprit qui le pénètre n'a plus rien d'italien. C'est une œuvre d'apparat, il est vrai, à laquelle le choix des types très observés et la variété des attitudes et des physionomies donnent des dehors pleins de vie et d'animation. Ce n'est pas la fête rêvée par un artiste doublé d'un poète, c'est un tableau vivant machiné que réaliseraient les acteurs d'un mystère. Tous ces personnages, loin d'être absorbés par la vision béatifique, ont retenu au contraire un sentiment très vif de leur existence première. Sous ce rapport Hugo se montre encore plus réaliste que les van Eyck qui ont imprimé à leur œuvre capitale un sentiment de

---

(1) C'est grâce à l'obligeance extrême de M. Lionel Cust qu'il nous a été donné d'étudier cet important monument au palais même de Buckingham.

profonde sérénité, de majesté même, en particulier dans les groupes des vierges où domine surtout le génie de Hubert van Eyck. C'est surtout dans le groupe principal du triptyque qu'éclate la différence que nous venons d'indiquer. Le Père Éternel est figuré le front ceint d'une tiare et portant la chape; il est de haute et imposante stature. Seulement sa face large, au modelé gras souligné d'une barbe naissante, manque de noblesse. Le Christ a une tête fine; mais aux côtés de l'Ancien des jours il revêt des dehors un peu minces. En revanche Marie a une attitude empreinte de noblesse et ses traits sont très dignes et profondément recueillis. A coup sûr elles sont vivantes ces physionomies de saints; elles sont parfois si nettement individualisées que maintes d'entre elles sont de véritables portraits. Un saint pape est frappant d'expression douloureuse. La tête de saint Paul, celle de saint Antoine, celle de saint Jacques si curieuse par sa bonhomie et celle de saint Christophe pleine d'assurance intéressent à des titres divers et retiennent l'observateur. Mais rien n'égale la personnalité qui s'accuse dans la représentation de saint Luc : ce n'est pas une tête plus ou moins fidèlement rendue, mais c'est le portrait d'un homme qui a posé, portrait si ressemblant que les contemporains ne devaient éprouver aucune hésitation à mettre un nom dessus. Les types féminins ont de la variété; mais si Hugo a réussi à différencier ces figures, c'est qu'il n'a cessé de travailler d'après nature.

Dans les volets et des deux côtés de la sainte Trinité on voit en six rangs superposés deux groupes de saints personnages dont plusieurs ont sur leurs vêtements leur nom inscrit en latin au moyen de petites capitales : à droite sont agenouillées une sainte veuve, peut-être sainte Anne, sainte Marie-Madeleine tenant un vase d'albâtre, sainte Apolline et sainte Marguerite (MARGARITA) les mains jointes ; elles portent par allusion à leur martyre l'une un collier auquel est suspendue une dent, l'autre une ceinture dont la chaîne se termine par un dragon ailé. Sainte Marie l'Égyptienne, dont la nudité s'abrite sous un manteau,




Volets du triptyque de Buckingham Palace.

tient plusieurs petits pains; sainte Élisabeth de Hongrie ou sainte Dorothée a une rose en main; sainte Catherine de Sienne a le front couronné d'épines. Un saint agenouillé, sans caractéristique, coudoie un abbé muni d'une crosse, peut-être saint Bernard cistercien, parce que vêtu de blanc; dans le saint pèlerin on peut voir saint Julien l'hospitalier, saint Guidon, saint Roch ou même saint Véron. Saint Laurent porte sur sa dalmatique, à la hauteur de l'épaule, un gril minuscule pour évoquer le souvenir de son martyre; l'apôtre saint Paul tient un glaive; saint Ange de l'ordre du Carmel a le crâne entamé par une dague. On voit encore le guerrier saint Hippolyte (IPOLITE) au teint noir d'africain; une sainte abbesse; saint Jacques le Majeur dont le chapeau de pèlerin est rejeté sur les épaules, et tout en haut saint Luc ayant sur le bras droit l'écu de la corporation de son nom et sur la pièce d'étoffe jetée autour du cou, son attribut caractéristique, le bœuf ailé.

Le groupe, à gauche de la sainte Trinité, comprend dans une disposition analogue : sainte Barbe (SANCTA BARBARA) pourvue d'une ceinture qui s'agrémente d'une minuscule tourelle; sainte Catherine avec la roue traditionnelle qui est devenue un pent-à-col ; sainte Agnès dont l'agneau, gracieux symbole de son innocence, est couché sur un pan de sa robe; plus haut, ce sont des saintes coiffées l'une d'un diadème, l'autre d'un tortil, enfin une sainte dominicaine portant une spirale métallique.

Au rang supérieur, saint Étienne, le proto-martyr ; les docteurs de l'Église : saint Grégoire le Grand coiffé de la tiare, saint Jérôme en cardinal, saint Augustin offrant son cœur des deux mains et peut-être saint Ambroise. A l'avant-dernière rangée on reconnaît saint Jean-Baptiste dont l'index est dirigé vers le groupe de la sainte Trinité ; saint Pierre dont la tête chauve et blanche est bien conforme au type traditionnel ; saint Liévin évêque, reconnaissable à la langue qu'il

présente dans des tenailles ; enfin, saint Dominique entre saint Bruno et saint François d'Assise.

Dans la zone inférieure apparaissent, à mi-corps et entourés de nuages, des saints personnages qui adorent la sainte Trinité. Dans le panneau médian, ce sont saint Philippe apôtre avec la croix, saint Antoine abbé et saint Paul ermite, saint Gilles dont la poitrine est traversée par un carreau d'arbalète, saint André apôtre, saint Georges dont la ceinture d'orfèvrerie est ornée de l'écu d'argent à la croix de gueules, saint Quirin avec un petit écriteau chargé de neuf boules, saint Adrien avec un collier dont les pendants forment le nom S. ADRIANUS, saint Maurice dont la cotte d'armes est chargée de la croix de Jérusalem et un saint médecin à la pèlerine duquel est attachée une petite cuillère, peut-être saint Cosme ou Damien, quoiqu'on puisse objecter avec raison qu'ils sont toujours réunis. Dans le volet gauche sont groupés un saint martyr, les trois rois Mages, un saint roi, peut-être saint Louis, et un saint portant l'armure complète, sur les tassettes de laquelle on lit : « SANCTE PHILIPPE », le manteau et la couronne fermée. De l'autre côté on voit saint Victor, ayant entre les deux épaules un petit écu chargé d'une raie d'escarboucle ; saint Josse dont le collier formé de coquilles de saint Jacques rappelle sa vocation de pèlerin, tandis que la couronne passée au bras gauche nous dit son dédain pour les honneurs ; un saint ayant un anneau et un écriteau avec le monogramme du Christ ; un autre saint avec un petit diadème ; enfin un saint Christophe majestueusement drapé et s'appuyant sur un jeune arbre, il a comme la plupart des soldats martyrs représentés dans ce triptyque une couronne de lauriers. Cette dernière figure, ainsi que celles de saint Paul, de saint Antoine et de saint Luc, etc., permettent de prévoir l'avènement de ces personnages si puissamment définis du triptyque des Portinari.

On remarquera que maints d'entre eux, surtout dans la partie inférieure, n'ont pas les regards dirigés vers la scène principale. Ce manque de convergence qui nuit à l'impression d'ensemble a été peut-être



Copie d'après Hugo van der Goes, (grisaille).
ANNONCIATION
Triptyque de Buckingham Palace.

amené par la préoccupation qu'éprouvait l'artiste de varier quand même les attitudes des personnages. Aussi la composition est-elle loin d'offrir l'harmonie et le charme des œuvres italiennes dont nous avons déjà parlé ; elle réalise cependant pour l'ancienne école flamande un progrès considérable. Et dans cet ordre d'idées on ne peut guère citer que le *Couronnement de la Vierge* appartenant à l'église Saint-Jacques à Bruges, peint par Albert Cornelis entre les années 1517 et 1522 pour la gilde Saint-Thomas de cette ville (1). Il y a entre ce tableau et le triptyque de Buckingham Palace l'espace d'un demi-siècle : celui-ci se distingue par la vie et le caractère, celui-là par une surabondance de figures d'anges qui en font une œuvre gracieuse, mais dépourvue de relief.

Les revers des volets sont décorés d'une grisaille représentant l'*Annonciation,* les deux personnages étant figurés en trompe-l'œil à l'instar de statues. Marie apparaît debout, la tête légèrement inclinée, les cheveux épars sur les épaules; les mains, dont l'une tient un livre d'heures entr'ouvert, sont croisées sur la poitrine. A gauche se trouve l'archange Gabriel : il lève la main droite vers le ciel, tandis qu'il tient un sceptre de la main gauche. Sur chacun des culs-de-lampe qui supportent ces statues se voit un écu vide qui, dans l'original, devait probablement contenir les armes des donateurs.

On remarquera que saint Luc porte sur les épaules une sorte de chaperon dont le ton diffère de celui de la tunique. Or, pour mettre en valeur certains personnages, Hugo recourra encore à ce procédé ingénieux dans le triptyque de Florence et dans l'*Adoration des Bergers* du Musée de Berlin. Il y a lieu aussi de noter que plusieurs des vierges représentées s'apparentent, pour le type, à sainte Marie-Madeleine du diptyque de la Galerie impériale de Vienne. Sainte Catherine, dont il a été question plus haut, présente une double particularité intéressante :

---

(1) Max J. Friedlænder, *Meisterwerke der Niederländische Malerei des XV u. XVI Jahrhundert auf Austellung* zu Brugge, 1902. Pl. 56.

le tissu de sa robe se voit dans le triptyque précité tandis que celui de ses manches agrémenté de trèfles se rencontre dans le diptyque de Vienne et dans l'*Adoration des Mages* de la Galerie de Bath.

Manifestement cette œuvre est une copie; et cela se constate à la manière dont les têtes et les mains des personnages sont traitées, à la tonalité terne et blafarde des chairs, au manque d'éclat des draperies et surtout à la sécheresse du dessin. « Je tiens pour certain, dit M. » Friedländer, que le peintre médiocre qui exécutait d'une façon si dure » et si sèche les plis des draperies n'a pu librement créer cette abon- » dance de mouvements et cette richesse de têtes expressives. Chaque » tête, chaque main est un puissant argument pour que l'original émane » de Hugo et pas un trait de cette composition complexe ne répugne » à cette hypothèse » (1). De son côté, M. G. Hulin a la même manière de voir. Rappelons à ce sujet que, il y a quelques années, Waagen attribuait le triptyque de Buckingham Palace à Goswin van der Weyden (2) qui était considéré comme l'auteur des deux Assomptions du Musée de Bruxelles. Ces deux morceaux passèrent ensuite à un anonyme dénommé le *Maître des deux Assomptions* qui est maintenant identifié avec Albert

---

(1) Max J. Friedlænder, *op. cit.*, pp. 3-4 (sond. abdruck).

(2) « École des Pays-Bas, vers 1480, très ressemblant à Goswin van der Weyden, 34 Couronnement de la Vierge — triptyque — figures en pleine longueur sur bois. La peinture principale a 3 pieds 5 pouces sur 2 pieds 2 pouces, et chaque volet 3 pieds 5 pouces ½ sur 11 pouces. C'est une œuvre du plus grand intérêt pour la plénitude de la conception, pour la grande richesse des figures et pour la place qu'elle occupe dans les progrès de l'école de van Eyck. Tandis qu'elle garde la plénitude de l'individualité (nommément dans les têtes et en particulier dans les têtes d'hommes) qui est la caractéristique de l'école, elle possède de la solidité et de la maîtrise, en particulier dans le traitement des draperies, qui distingue Memling; nous remarquons déjà quelque chose de prosaïque dans les expressions, un abandon du sentiment de beauté particulièrement dans les têtes de femmes (tame) sans cachet et peu attractives et enfin pour les chairs d'un ton froid et verdâtre. La peinture authentique par Goswin, fils de Roger, qui rappelle cette œuvre, se trouve au Musée de Bruxelles et représente le Couronnement de la Vierge. » Le jugement de Waagen, hormis l'attribution, nous paraît digne d'être retenu, car il formule très bien le caractère et la facture de cette œuvre importante.

Bouts. Que le copiste soit resté en-dessous de son modèle, cela se comprend sans peine, car Hugo s'est joué des difficultés ; il les a accumulées sur une surface restreinte en variant à plaisir les attitudes et en multipliant les détails délicats.

M. Friedländer estime que probablement l'original était « une de » ces compositions grandioses par lesquelles Hugo surpassait tous les artistes des Pays-Bas au XVe siècle ». Aucun indice n'indique cependant que le triptyque de Buckingham Palace soit une réduction; le maître qui savait concevoir grand savait aussi ouvrer à merveille les tableaux de petites dimensions, et la délicatesse des détails nous inclinerait à croire que le triptyque original était destiné à être vu de près; l'extrême finesse des attributs caractéristiques des saints, dont plusieurs sont réduits aux dimensions de bijoux, semblerait surtout le prouver. Si l'artiste avait songé à faire une œuvre de proportions considérables ou même moyennes, il eût donné, ce nous semble, plus d'importance à ces divers attributs.

Selon toute vraisemblance, le triptyque était destiné à un oratoire privé, et partant devait être facilement transportable. A vrai dire, il ne nous a pas été donné de relever à ce sujet des renseignements précis soit des inscriptions ou des armoiries; et cependant nous penchons à y voir un objet de dévotion appartenant à un prince, voué par la destinée au métier des armes. Elle ne me semble pas fortuite, en effet, la présence de saint Maurice, de saint Quirin et de saint Georges; et elle n'est pas fortuite non plus la rencontre de saint Philippe, apôtre, qui se trouve non loin de l'apôtre saint André, patron de la maison de Bourgogne, et de ce saint empereur énigmatique auquel l'artiste donne le nom de SANCTE PHILIPPE ; sans cette inscription on eut tout naturellement songé à un saint empereur dont il porte les attributs, à Charlemagne par exemple, que la piété et l'admiration de nos ancêtres rangèrent longtemps au nombre des saints. En tout cas, les *Acta Sanctorum* ne révèlent l'existence d'aucun saint Philippe qui soit monté sur le trône.

Aussi peut-on y voir une erreur ou mieux encore une flatterie à l'adresse du puissant duc Philippe le Bon.

Ces particularités tendraient à faire croire que le triptyque a été exécuté pour le duc de Bourgogne, mais on ne doit pas oublier que Philippe le Bon mourut en 1467, année qui correspond précisément à l'achat de la maîtrise par Hugo van der Goes. Il nous semble donc plus vraisemblable que le triptyque de Buckingham Palace ait été exécuté pour Charles le Téméraire. Le fait nous paraît d'autant plus admissible que Hugo se distingua aux fêtes données à l'occasion du second mariage de ce prince, et rien ne s'oppose à ce qu'il ait reçu une commande directe pour quelque oratoire ducal. D'ailleurs ce retable, qui est de dimensions restreintes, pouvait être emporté en voyage au même titre que les parements brodés dont il a été question plus haut et qui, fait intéressant, représentaient précisément le même sujet. Faut-il ajouter encore que le peintre a bien mis en évidence, au premier plan, la figure de saint Georges pour qui Charles le Téméraire professait une dévotion spéciale ?

La rencontre de David et d'Abigaïl

On possède des renseignements circonstanciés au sujet de cette célèbre composition : « Il existe également de Hugues, nous dit van » Mander, une création particulièrement remarquable et que les artistes » et les connaisseurs admirent à juste titre. Elle se trouve à Gand, dans » une maison environnée d'eau, près du petit pont de la Muyde. Cette » maison est occupée par Jacques Weytens et la composition est peinte à » l'huile, sur le mur, au-dessus du foyer. Le sujet, emprunté à l'histoire » de David, retrace le moment où *Abigaïl vient au devant du roi*. On ne se » lasse point de considérer le pudique maintien de toutes ces femmes, » leur modeste et doux visage, chose très salutaire à voir et que les » peintres de notre temps feraient bien de donner en exemple aux » femmes qu'ils prennent pour modèles.



Hugo van der Goes (copie).
LA RENCONTRE DE DAVID ET D'ABIGAIL
Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles).

» David, à cheval, est plein de dignité; bref, autant comme dessin » que comme conception, agencement et effet, c'est une œuvre excellente.

» La tradition veut que l'amour ici se soit mis de la partie et que » Cupidon guida la main de l'artiste, conjointement avec sa mère et » les grâces, car Hugues, qui était encore garçon, courtisait la fille » du logis et donna place, dans la composition, à son image peinte » d'après nature (1).

» Lucas de Heere a fait, à la louange de ce morceau accompli, » une pièce de vers qu'il met dans la bouche d'une des femmes et » que voici :

Nous sommes représentées ici, comme si nous vivions,
Par Hugues van der Goes, peintre éminent,
Pour l'amour qu'il portait à une de nos dignes compagnes
Dont le doux visage montre ce que l'amour a inspiré.
De même l'image de Phryné révélait
L'amour que lui vouait Praxitèle.
Car l'amante du peintre nous surpasse toutes

En beauté, comme étant la première à ses yeux.
Tous, pourtant, hommes et femmes, sont faits avec grand art,
Le cheval et l'âne aussi ; les couleurs bien appliquées,
Inaltérables, belles et pures doivent être admirées.
En somme, tout l'ouvrage est bel et bien parfait
Et il ne nous manque rien, sauf la parole,
Défaut bien rare, pourtant, en notre sexe (2).

« Laquelle, dit M. H. Hymans, parmi les suivantes est la fille de Jacques Weytens, aimée de van der Goes et dont, assure van Mander, le peintre avait amoureusement reproduit les traits ? Ce ne peut être à notre avis que la jeune femme vue de profil à l'avant-plan vers le milieu

(1) Marcus van Vaernewyck, *Historie van België,* page 120 (verso), 1574.

(2) van Mander, t. I, p. 53.

du tableau. Seule elle est assez gracieuse pour justifier l'assertion de l'historien de la peinture flamande » (1). Le choix du critique répond-il bien à celui du maître ? Il ne faut jurer de rien là où l'humeur et le goût jugent sans appel. Au fond, l'aimable légende rapportée par Lucas de Heere n'est peut-être que l'écho des préférences auxquelles Hugo était étranger, car il n'est pas prouvé, comme on l'a vu dans la notice biographique, qu'un roman ait traversé son existence.

Le tableau se rapporte à l'un des épisodes les plus poétiques de la vie du psalmiste : à la mort de Samuël, le peuple d'Israël se réunit et au milieu des gémissements ensevelit le prophète dans sa demeure de Ramatha, et David se retira dans le désert de Phaaran. Vivait alors Nabal, homme très méchant et rusé, qui possédait trois mille brebis et mille chèvres ; il venait de quitter la solitude de Maon pour surveiller sur le mont Carmel la tonte de ses troupeaux, lorsqu'il reçut les envoyés de David qui sollicitaient des vivres pour lui et pour ses gens. Au lieu d'accueillir cette demande, Nabal s'emporta : Je prendrai donc, s'écria-t-il, mes pains, mon eau, la chair des bêtes que j'ai tuées pour mes tondeurs, et je les donnerai à des hommes qui sont je ne sais d'où. — En apprenant ce refus hautain, David résolut de se venger et se dirigea sur-le-champ vers le Carmel à la tête de quatre cents hommes. Prévenue de son arrivée imminente, la belle et prudente Abigaïl partit à l'insu de son mari avec des vivres nombreux portés à dos d'ânes ; elle vint donc au devant de David et réussit à apaiser son courroux. Dix jours après, Nabal frappé par le Seigneur rendit le dernier soupir. A cette nouvelle, David fit demander la main d'Abigaïl ; celle-ci donna son acquiescement, partit prestement montée sur un âne et, accompagnée de ses cinq suivantes, elle se présenta à David et devint son épouse. Tel est brièvement résumé le récit de la Bible. Sur le tableau, l'histoire

(1) *Une peinture détruite de Hugo van der Goes. Gazette des Beaux-Arts,* t. XX (1898), p. 347 et suivantes.

se lit à partir d'en haut de droite à gauche : d'abord les envoyés de David se présentent devant Nabal qui surveille ses tondeurs ; sur le même plan à gauche se trouvent les messagers rendant compte de leur insuccès à David; au second plan à droite, Abigaïl apaise en lui offrant des provisions David suivi de ses guerriers ; le dernier sujet nous montre David au moment où il accueille la veuve de Nabal qui a consenti à devenir son épouse.

On remarquera que les accidents de terrain sont ménagés surtout en vue de présenter les divers épisodes qui se déroulent en deçà d'une porte de ville et de l'habitation de Nabal, placées aux deux extrémités de la scène et pour ainsi dire dans le même plan. La troupe de David et le convoi de vivres d'Abigaïl passent l'un et l'autre par des chemins creux qui aboutissent aux deux points extrêmes qui viennent d'être indiqués. Il n'est pas surprenant que la perspective manque de profondeur, l'horizon étant intercepté par un rideau d'arbres qui constitue l'arrière-plan. Si ce paysage participe du système inauguré par Bouts, il n'en reste pas moins une création toute factice, car le maître s'est laissé dominer en l'occurrence par des préoccupations scéniques. Sans nous attarder à redire les louanges qui ont été décernées à cette peinture, il est permis toutefois de signaler encore l'attitude empreinte de majesté et de bienveillance de David et la dignité si pleine de déférence d'Abigaïl.

Si la toile peinte qui faisait le principal ornement de la demeure de Weytens a disparu, il en subsiste encore des copies. C'est M. Th. von Frimmel qui, le premier, a signalé au mois de mars 1896 (*Messager des arts,* N° 17) celle qui venait d'entrer dans la collection de J. V. Novak à Prague. Le savant critique autrichien s'appuie tout naturellement sur le texte de van Mander et il établit sans peine que c'est une copie d'après maître Hugo. Il y reconnaît le respect avec lequel est rendu le costume de la seconde moitié du XVe siècle et fait remarquer que la facture et en particulier celle des arbres fait songer à Gilles van Coninxloo et à Roland Savery.

« Il est à remarquer, dit-il, que van Mander fait allusion au » contraste entre les femmes peintes à la manière de H. Goltzius et » de B. Spranger et les femmes modestes et pudiques du tableau » de H. van der Goes. Il faut également noter que van Mander indique » que le peintre a représenté son David à cheval. Lucas de Heere parle » également du cheval et des ânes; et que ce trait est bien caracté- » ristique, car la Bible ne dit nulle part que David était à cheval » lorsqu'il rencontra Abigaïl. » La technique libre de cette toile, dit von Frimmel, trahit, sans doute possible, la fin du XVI[e] siècle, et il conclut en terminant que nous possédons là une ancienne copie de la célèbre peinture de Hugo van der Goes.

En Belgique il y avait une autre copie sur toile, ainsi que M. H. Hymans le fit connaître deux ans après, dans un article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. « M. von Frimmel, dit-il, constate avec juste » raison la trace des influences du XVI[e] siècle combinées avec l'aspect » et le costume du siècle antérieur, et il rappelle à ce propos les noms » de quelques maîtres, notamment de van Coninxloo et de Raoul Savery » auxquels fait songer le caractère général de l'œuvre. Nous mention- » nerons surtout, poursuit cet auteur, le très fécond Nicolas de Bruyn » que de vastes et complexes ensembles gravés rangent parmi les » archaïsants et dont le burin nous a donné plus d'une scène apparentée » à celle qui nous occupe. »

Cette copie, qui semble rendre le mieux l'impression de l'original perdu, se trouve actuellement au Parc du Cinquantenaire à Bruxelles; elle provient de l'ancien béguinage de Gand, et fut signalée par feu M. Kervyn de Volkaersbeke dans son ouvrage les *Églises de Gand* (1). Lorsqu'il la vit, elle décorait le manteau d'une vaste cheminée de la chambre dite de Matheken, du nom d'une béguine célèbre, et il était loin de se douter « que sous cet artiste de mérite de l'ancienne école flamande » se cachait le plus grand peintre gantois.

(1) T. II, p. 324.



Hugo van der Goes (copie).
RENCONTRE DE DAVID ET D'ABIGAIL
Détail
(Musées royaux du Cinquantenaire, Bruxelles).

Madame J. Eloin, de Bruxelles, possède une copie sur toile, haute de 1m48 sur 2m40 de large, qui nous paraît contemporaine ou peu s'en faut de celle des Musées du Cinquantenaire. Sous le rapport du dessin et surtout de la compréhension de plusieurs physionomies, elle ne nous semble guère inférieure à celle qui vient d'être mentionnée. Par contre, elle l'emporte par la fraîcheur et la vivacité du coloris ; peut-être faut-il y voir la conséquence d'une restauration effectuée au cours du XIXe siècle. Comme il ne nous a pas été possible de voir la toile de tout près, il nous serait malaisé de nous prononcer à cet égard. On y remarque aussi l'emploi de l'or pour certains détails. Au témoignage de la propriétaire, cette copie fut découverte par feu M. Eloin, il y a nombre d'années, dans une ferme de la province de Namur, appartenant à un membre de l'aristocratie belge. Cette toile intéressante à tant d'égards servait alors à boucher le trou d'un pigeonnier !

Dans le courant de l'année 1907 il se vendit en vente publique, à Bruxelles, une troisième copie qui nous a paru d'une facture beaucoup plus récente ; le côté nerveux de l'œuvre primitive semble comme perdu et le copiste laisse trop percer son interprétation personnelle. L'exécution a je ne sais quoi de moins défini et de plus lâche qui décèle plutôt un artiste flamand du XVIIe siècle; et n'étaient les costumes, on ne songerait nullement à une œuvre de primitif. La copie des Musées royaux reste encore la meilleure des trois pour la compréhension du sujet et de certaines têtes. Celle de la collection Novak, où Karl Voll reconnaît les caractères techniques d'une œuvre de Breughel le Jeune, témoigne d'une exécution soignée dans les détails, mais est faible dans le rendu des têtes qui s'écartent beaucoup des modèles, ainsi qu'il nous a été donné de le constater de visu.

Il existe une cinquième copie dans la collection Merzenick à Cologne; elle a été photographiée par feu Schmitz de cette ville ; mais il nous a été impossible de la voir ni même de nous en procurer une

épreuve pas plus que de celle que M. Hülsemann de Wiesbaden a découverte dans le cercle de Kempen et qu'il a acquise.

M. Fierens-Gevaert croit voir dans le spécimen des Musées royaux du Cinquantenaire un modèle destiné aux tapissiers. « Le copiste à qui l'on doit la réplique de Bruxelles semble avoir exécuté un carton de tapisserie, avec des simplifications dans les feuillages, des ors de-ci de-là et une certaine stylisation du décor qui s'écartent notablement de la manière de van der Goes » (1).

Dans le cas présent il ne peut être question, à notre avis, d'un modèle de ce genre. D'habitude les cartons étaient exécutés à la détrempe et sur papier fort ou carton; l'artiste se bornait à donner les indications générales des tons. Rien n'est à cet égard plus instructif que le beau modèle de la Décollation de saint Paul conservé à l'Hôtel de ville de Bruxelles et que nous attribuons à Pierre Cock (2). Le dessin est d'une netteté et d'une précision admirables. Même dans les feuillages il serait impossible d'y voir la moindre « simplification ». La détrempe était d'ailleurs le procédé traditionnel pour ce genre de travaux, et c'est à celui-ci que recourra encore Jordaens lorsqu'il devra fournir des modèles de tentures. Mais la principale objection réside surtout dans les dimensions restreintes de la copie, dimensions qui doivent écarter l'hypothèse d'un carton de tapisserie : ces diverses scènes fort complexes par elles-mêmes, exécutées à une échelle si réduite, eussent déjà été dépourvues de tout agrément pour l'œil. L'emploi de l'or, qui ne se comprend pas dans un modèle, s'explique fort bien dans une peinture décorative. N'y aurait-il pas lieu de se demander si, en dépit du témoignage de van Mander, la peinture qui décorait la cheminée de la maison de Weytens était non pas une peinture à l'huile, mais une peinture à la détrempe sur mur sec ou sur

(1) *Les Primitifs flamands*, p. 96.

(2) *Les Tapisseries et les Sculptures bruxelloises à l'Exposition d'art ancien bruxellois*, 1905. Pl. XXVII, p. 88.



Hugo van der Goes.
HISTOIRE DE JACOB ET DE RACHEL
Dessin.
(Christ Church, Oxford).

toile marouflée ? Notons que sur deux des fragments de peinture en détrempe qui nous sont parvenus, van der Goes a dû avoir recours à la dorure. La copie aura été commandée par un amateur ou exécutée pour le propre agrément du peintre, qu'importe ! La célébrité de l'original suffit à expliquer l'existence de plusieurs copies.

L'Histoire de Jacob et de Rachel (dessin).

Ce dessin sur papier gris très fort, qui mesure $0^m34 \times 0^m57$, appartient à la librairie du Christ Church d'Oxford et il nous est arrivé dans un état irréprochable de conservation. La scène représente la rencontre de Jacob et de Rachel immédiatement après que le fils d'Isaac se fut informé de Laban auprès des pasteurs. D'après le récit biblique, Rachel, la plus jeune fille de Laban, arriva avec ses brebis pour les abreuver. Jacob s'étant empressé d'enlever la pierre qui fermait le puits embrassa Rachel et, après avoir pleuré à haute voix, se fit connaître. Celle-ci se hâta de l'annoncer à son père qui, apprenant que Jacob, fils de sa sœur Rébecca, était venu, courut au-devant de lui et le couvrant de baisers le conduisit à la maison (Gen., ch. XXIX).

Le groupe de gauche et celui du second plan, comprenant Jacob, Laban et Rachel, concordent avec le récit biblique. Quant à la jeune fille qui fait avancer les chèvres, elle ne peut figurer également Rachel puisqu'elle porte un costume différent, mais elle nous représente selon toute vraisemblance Léa, sa sœur aînée, qui devint la première femme de Jacob. Bien que celle-ci ne soit pas nommée dans cet épisode, sa présence n'y apporte pas toutefois une note contradictoire et, dans la pensée de van der Goes, elle n'intervient sans doute que pour compléter la composition.

On remarquera l'air recueilli de Jacob qui dépose un chaste baiser sur le front de Rachel, l'émotion de cette dernière et le sourire narquois de l'un des bergers témoins de l'entrevue. Le fond du paysage, qui

consiste en collines peu élevées entourées de bouquets d'arbres, est d'une remarquable sobriété.

Les figures sont admirablement posées, les attitudes ont du naturel et une grâce un peu austère. N'oublions pas de noter l'élégante allure de Léa, la jeune chevrière, qui ferait penser à une production d'un des meilleurs quattrocentistes florentins. En l'occurrence, le tempérament réaliste de Hugo se manifeste par la conscience avec laquelle il interprète les têtes des pasteurs et décrit leurs troupeaux de bœufs et de moutons. Il y a, dans le rendu de tout ce bétail, une variété et une observation qui témoignent d'études très serrées d'après nature; et il ne serait pas sans intérêt d'en rapprocher les ânes et les mulets qui ont une si grande importance dans la peinture de David et Abigaïl, dont il a été question plus haut. C'est de part et d'autre la même sincérité et la même justesse. Aucun de nos Primitifs ne pourrait, semble-t-il, soutenir avec lui de comparaison à cet égard. Hugo eût fait un animalier hors ligne, au sens que les modernes attachent à ce mot.

Ce dessin à l'encre avec des rehauts de couleur blanche prouve une sûreté de main extraordinaire; il est définitif, en ce sens qu'il doit constituer le projet ou le modèle au petit pied d'une tapisserie ou d'une des toiles peintes que l'artiste fit en diverses circonstances. Comme on l'a vu au début de cet ouvrage, Hugo dirigea à Gand, par ordre des échevins, la partie artistique des fêtes célébrées en 1471-1472 à l'occasion de l'avènement de Charles le Téméraire en qualité de duc de Bourgogne; et l'année suivante il travailla aux décorations auxquelles donna lieu le mariage de ce prince avec Marguerite d'York. Au point de vue chronologique, si notre conjecture était prouvée, le dessin d'Oxford viendrait se placer avant le triptyque des Portinari. Les draperies très décoratives cependant n'ont pas encore la simplicité et la souplesse qui distinguent celles des grandes figures du triptyque de Florence et des panneaux de Holyrood. Peut-être la cassure des plis avait-elle sa raison d'être dans une pièce de dimensions considérables, telle qu'une toile



Hugo van der Goes.
HISTOIRE DE JACOB ET DE RACHEL
Dessin, détail.
(Christ Church, Oxford).

peinte destinée à décorer une rue ; en effet, dans ce cas, il importe de donner et même d'exagérer l'accent des draperies. Cette pratique a été du reste suivie avec grand succès, trente ans plus tard, dans l'école de Bruxelles, à ce point que les cartonniers et leurs interprètes semblent rivaliser, sous ce rapport, avec les imagiers de la région (1).

Dessins attribués a van der Goes

A notre connaissance, le dessin d'Oxford est le seul qui puisse être restitué sans contestation à notre maître ; ceux qui lui sont attribués par divers auteurs nous paraissent devoir être rayés définitivement de son œuvre.

Il existe à l'Albertine un dessin de la seconde moitié du XV[e] siècle représentant saint Jean l'Evangéliste au moment où il fait le geste de la bénédiction au-dessus du calice d'où sort le petit monstre traditionnel. La tête du disciple bien-aimé, qui se distingue par un nez assez gros et des lèvres fortes, est d'une vulgarité aussi étrangère au caractère de l'apôtre qu'à la conception du maître flamand (2).

M. Schmidt-De Geneer a cru devoir restituer à van der Goes une feuille de dessin couverte de plusieurs motifs, appartenant au Musée Boyermans à Rotterdam. La tête du vieillard en toque est faiblement dessinée, et la main fermée est dépourvue de vie et de caractère. Cependant qui mieux que notre maître parmi les artistes des Pays-Bas dessina les extrémités et en particulier les mains ? Quant à la Vierge, elle n'a pas de parenté fort directe avec les diverses madones du moine artiste ;

---

(1) *Oxford Drawings selected Drawings from old masters in the University Galleries, and in Library at Christ Church, Oxford. — Reprod. chromo-collotype, With a critical description of each drawing* by Sidney Colvin, Keeper of print and drawings in the British Museum. — Oxford at the Clarendon Press, t. III. Pl. XVII.

(2) *Handzeichen aller Meister aus der Albertina.* Jos. Schönbrunnen Galerie-Inspector und Dr Jos. Meder Wien Band VI lib. 7.

l'air pincé de la bouche, les paupières épaisses et les cassures sèches et maigres du voile ne se rencontrent dans aucune de ses productions. Cette tête fait penser plutôt à celle de la Vierge dans l'*Adoration des bergers* du Musée d'Anvers attribuée à Albert Bouts.

On doit également renoncer à rendre à notre maître la Vierge appartenant à une nativité du Cabinet des Estampes d'Amsterdam, que M. W. Martin et M. J. De Bosschere lui attribuent. Ici, le voile est supprimé et les cheveux tombent épars sur les épaules; la face est quelque peu bouffie et les paupières sont très épaisses; l'Enfant Jésus nu est à peine ébauché. On n'y reconnaît ni le sentiment, ni l'esprit, ni surtout le trait du maître. Il nous semble préférable de la donner, au moins provisoirement, à Albert Bouts (1).

---

(1) M. W. Martin. *L'Art flamand et hollandais,* T. 9, 1890, p. 164. M. J. De Bosschere. *Essais sur la dialectique du dessin,* p. 44.



Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES. — MONFORTE DE LEMOS
(Espagne).

IV. — ŒUVRES DE LA MATURITÉ ET DE LA FIN DE LA CARRIÈRE

Adoration des Mages de Monforte de Lemos

On a beaucoup parlé, depuis trois ans, d'un tableau flamand découvert à Monforte de Lemos en Galice. A vrai dire, cette œuvre n'était pas tout à fait inconnue, du moins des Espagnols. Elle fut décrite il y a plus de vingt ans par M. Manuel Margina, dans un volume de la collection *España sus Monumentos y artes* (1). L'érudit galicien attribuait à Van Orley cette œuvre qui passait alors à Monforte pour un Rubens. Si cette opinion étrange pouvait suffire à des personnages sans culture artistique, elle répugnait à des amateurs sérieux pour qui l'art médiéval n'était pas une lettre morte. « J'en étais arrivé à croire sans l'ombre d'un doute, écrit M. Casal Mendez, que l'œuvre appartenait à Memling. Elle avait la même tonalité générale et le même idéalisme; il s'en dégageait un suave mysticisme, elle ressemblait étonnamment à l'*Adoration des Mages* de l'hôpital Saint-Jean à Bruges : j'avais acquis la certitude qu'un des modèles avait servi à Memling. Tout cet ensemble de détails m'avait fait supposer que le tableau était de ce grand maître et mon opinion concordait avec celle d'un illustre ami, grande autorité dans la matière » (2).

Sur ces entrefaites, M. Casal Mendez invita Sir Walter Armstrong

---

(1) Galicia 1888, p. 1852-1856.

(2) *Les grandes œuvres d'art inédites* dans la Revue *Les Arts anciens de Flandre*. T. IV, fasc. IV, p. 156 et suiv.

à venir voir l'œuvre ; et, devant les solides raisons émises par ce dernier, il dut convenir que le tableau appartenait bien à van der Goes. Ce sentiment fut partagé par M. G. Hulin à qui M. S. Reinach avait soumis la photographie, et plus tard par M. Leprieur, conservateur du Musée du Louvre.

La découverte de ce chef-d'œuvre suscita les convoitises les plus ardentes, mais ni M. Hulin qui s'était muni de fonds importants, ni M. Leprieur soutenu par les amis du Louvre, ni Sir W. Armstrong ne réussirent à tenir tête au Musée de Berlin qui s'incarnait en la personne d'un émissaire de M. le Directeur Bode. Les enchères restèrent secrètes, car il s'agissait de prévenir la concurrence de richissimes américains et de conserver à l'Europe l'un des monuments les plus importants de l'art médiéval. M. G. Hulin, qui nous tenait obligeamment au courant de cette situation, nous apprit enfin le triomphe de Berlin. La vente fut conclue pour plus d'un million et un sérieux acompte fut versé aux détenteurs. Seulement, au moment de prendre livraison du tableau, l'intermédiaire se heurta aux gendarmes espagnols. Le tableau ne quittera donc pas de si tôt l'Espagne. Restera-t-il à Monforte ou bien ira-t-il à Madrid pour y être l'objet d'une restauration qui s'impose ? Il y a du reste une question de droit à trancher : quel en est le véritable propriétaire ? Ce ne sont plus les jésuites plusieurs fois spoliés, ni les Escolapios, assurent les juristes. Quel droit pourrait faire valoir le duc d'Albe protecteur de l'établissement ou même le magistrat de Monforte ? Le tableau ne se range-t-il pas plutôt dans la catégorie des *res nullius ?* D'après le droit en vigueur, l'Etat espagnol en serait donc propriétaire. En fin de compte une loi ne viendra-t-elle pas régler, en Espagne la conservation des œuvres d'art, à l'instar de ce qui existe en Italie ? Toujours est-il que la vente a eu lieu dans le courant de l'été de 1910, et le tableau n'a pas quitté le collège de Monforte (1).

(1) Le grand collège où le tableau a été retrouvé fut fondé en 1593 par la Compagnie de Jésus grâce à la munificence de Don Rodigo de Castro, cardinal archevêque de



Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES. — MONFORTE DE LEMOS
Détail.

Aussi bien nous a-t-il été donné de le voir à la fin d'octobre 1911. A vrai dire ce ne fut pas sans prières ni vives instances ; et, en l'absence du recteur, les recommandations dont nous étions muni triomphèrent des hésitations des autres religieux; l'un d'eux nous amena par les tristes corridors du vieux collège jusqu'à une pièce retirée du rez-de-chaussée, étroite, éclairée à peine par une fenêtre unique placée à deux mètres du sol. Le tableau s'y trouvait dissimulédans un angle obscur qu'assombrissait encore une de ces fortes pluies si fréquentes en Galice. Notre guide enleva le voile qui couvrait le prisonnier de marque : Et, en dépit d'une présentation faite dans le demi-jour d'un cachot, nous ne laissâmes point d'être pris d'admiration, comme l'avaient été ceux qui nous avaient devancé dans leur visite à ce chef-d'œuvre (2).

Ce qui frappe au premier instant, c'est la vue du roi vieillard en robe rouge, adorant à genoux, les mains jointes, le Dieu Enfant tenu par

---

Séville, qui avait vu le jour à Monforte. « C'est un monument solennel et froid, dont l'architecte inconnu, quelque disciple de Herrera, a voulu faire avec le granit du pays un Escurial galicien. — Le tombeau même du cardinal, une sorte de loggia dorique ouverte à gauche du chœur, et dans laquelle est agenouillée une statue de bronze doré, est évidemment copié des mausolées dans lesquels Pompéo Leoni a groupé, à genoux devant le maître-autel de l'église royale, les familles de Charles-Quint et de Philippe II.» E. Bertaux, *Revue de l'Art ancien et moderne,* p. 27, 1911.

(2) M. Bertaux a défini si exactement l'état dans lequel se trouve le tableau que nous croyons bien faire de reproduire ici ses constatations.

« La magnificence du tableau de Monforte était encore cachée, il y a trois ans, par d'épaisses couches de vernis bitumineux. Un lavage sommaire à l'eau tiède, que le prieur des Escolapios eut l'idée d'essayer, a fait ressortir les couleurs anciennes. Il est vrai que l'opération fait reparaître aussi quelques repeints du XVIIe et du XVIIIe siècle. Le costume du roi nègre est encore englué du vernis qui a résisté à l'éponge. La robe de la Vierge a été barbouillée d'un bleu noir qui a éteint l'outremer. Au-dessus du vieux Roi, dont le barbouilleur a recouvert les cheveux blancs d'une étoupe grise, les figurines de l'arrière-plan, l'homme barbu et les deux jeunes gens sont à peu près complètement repeints. Cependant, tel qu'il est, le tableau a peut-être moins souffert que l'*Adoration des bergers,* sur laquelle se sont exercés depuis longtemps les restaurateurs florentins. Les couleurs ont assez retrouvé de leur éclat pour composer, comme à l'origine, un accord simple et solennel. » *Article cité.*

Marie. Pendant qu'il s'absorbe dans sa prière, les deux autres mages sortent de la pénombre : le roi adulte s'incline tout en portant la main à la poitrine ; il va plein d'une foi vive, les yeux attachés sur le nouveau-né auquel il destine cette coupe qu'il prend de la main d'un serviteur. Moins expansif le mage d'Ethiopie s'approche lui aussi convaincu et recueilli. Quelle puissance et quel relief dans ces personnages saisis dans la réalité de la vie et transportés dans une scène auguste ! Ici s'affirme encore le double objectif que s'impose l'artiste : la sincérité de l'observation subordonnée au sentiment religieux. Marie apparaît très digne sans avoir cependant la majesté presque royale de certaines vierges eyckiennes. L'Enfant Jésus est gracieux et très vrai, il possède un charme qui le rend supérieur aux figures similaires conçues par Roger van der Weyden, Memling et Gérard David. Saint Joseph est trop petit, comparativement aux autres figures ; son attitude est même guindée, et sa physionomie apparaît fatiguée sinon un peu endormie. D'habitude, Hugo semble mieux inspiré quand il nous montre le saint patriarche. La scène a de la cohésion et de l'unité, et bien qu'un effet de lumière semble la partager en deux, mais on éprouve l'impression d'un contraste voulu de la part de l'auteur. Ces mages venus des ténèbres de la gentilité arrivent, guidés par une étoile mystérieuse, à la vraie Lumière personnifiée ici par l'Enfant, l'Attendu des nations, dont la grâce illumine toute la composition.

Selon toute vraisemblance le tableau n'est pas arrivé du vivant du bienfaiteur du Collège, D. Rodrigo de Castro, car son testament, qui parle d'un *saint François* peint par le Greco, ne mentionne pas le triptyque de van der Goes. A vrai dire, un des comtes de Lemos, qui a eu avant le duc d'Albe actuel le patronat du collège, a pu faire don à l'église d'un tableau ancien et encombrant qu'il possédait dans son palais. D'autre part rien ne s'oppose à ce que les Jésuites aient acquis cette œuvre dont l'importance frappe quiconque est tant soit peu sensible



Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES. — MONFORTE DE LEMOS
Détail.

aux choses d'art. Acquise ou reçue à titre gracieux, elle est sans archives et l'on n'a guère d'espoir de lui en découvrir.

Le tableau est formé d'ais de bois de chêne qui ont un peu joué et il est pourvu de son cadre ancien de solide facture, dont les moulures indiquent bien la provenance flamande. Il est muni de chaque côté, en haut et en bas, de gonds sur lesquels tournaient des volets qui avaient, sans le cadre, $1^{m}50$ de haut sur $1^{m}10$ de large. Ouvert, le triptyque représentait un développement total de $4^{m}10$. Et ce chiffre multiplié par la hauteur donne la surface totale de $6^{m}60$. C'était donc un monument considérable qui, sous le rapport des dimensions, ne le cédait pas au triptyque de Florence. Il faudrait encore ajouter, à la superficie mentionnée ci-dessus, celle de l'amortissement qui aurait disparu. On voit en effet, au milieu de la partie supérieure du cadre, comme nous le faisait remarquer M. W. Bode, deux lignes obliques indiquant une ancienne solution de continuité. Primitivement le tableau se terminait par une surface vraisemblablement rectangulaire. L'aspect général de la partie médiane du triptyque pouvait donc être ramené au schéma ci-contre qui est une forme que l'on rencontre fréquemment dans nos anciens peintres et imagiers flamands et brabançons. Tel est le cas pour la descente de croix de l'Escurial et le jugement dernier de l'hôpital de Beaune peints par Roger van der Weyden. On rencontre aussi une disposition analogue dans certains retables sculptés, tel celui de saint Léonard appartenant à l'église de Léau. La partie supérieure aura été vraisemblablement occupée par des figures d'anges que Hugo, à l'instar de Roger van der Weyden, aimait à faire planer au-dessus des scènes similaires. Ces adorateurs célestes apparaissent, en effet, dans le triptyque des Portinari, dans l'Adoration des bergers de Berlin et dans le triptyque de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

A l'hypothèse que nous émettons il sera loisible, nous en convenons, de nous en opposer une autre, à savoir que le remaniement du cadre remonterait à Hugo lui-même. L'ordonnance du triptyque du maître de

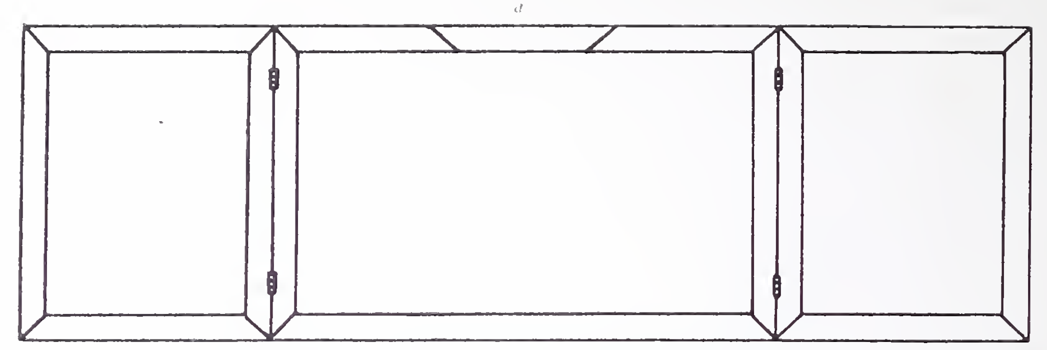


Fig. A. — Donnant l'aspect probable du triptyque de Monforte ouvert, avant d'être démembré. Le trapèze isocèle renversé *a* indique un remaniement du cadre et peut-être du panneau central.

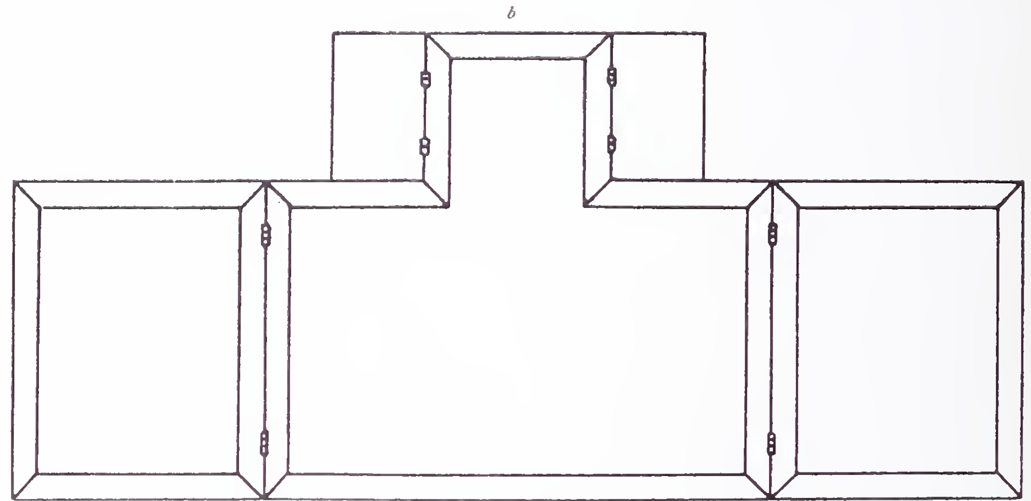


Fig. B. — Montrant l'aspect du triptyque de Monforte dans le cas où il aurait été pourvu, au point *b*, d'une partie surélevée munie de deux petits volets.

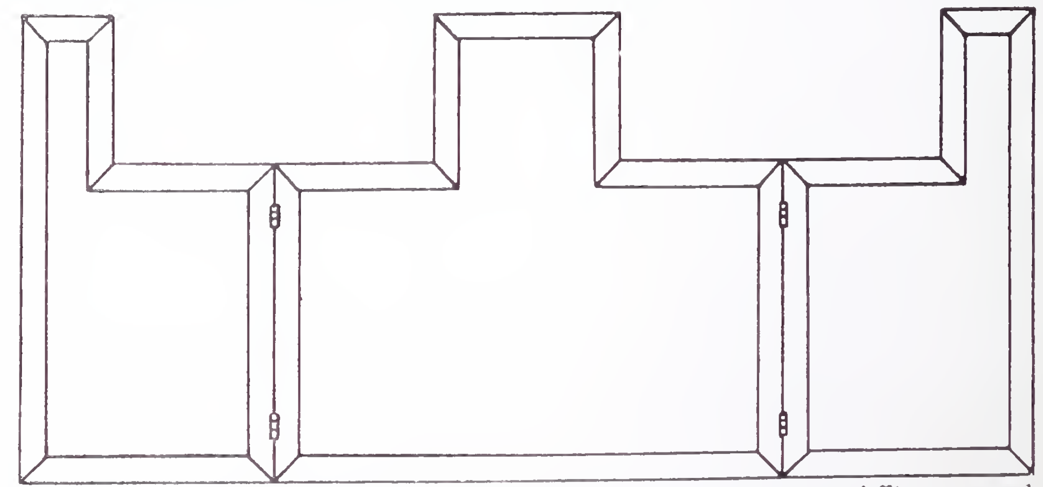


Fig. C. — Présentant la même hypothèse que la fig. *b*, avec cette différence que les deux petits volets sont remplacés par le prolongement des deux grands volets.



Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES. — MONFORTE DE LEMOS
Détail.

Francfort, du musée d'Anvers, dont il sera bientôt question, peut donner une certaine vraisemblance à cette seconde conjecture. Où se trouvent les volets ? Ils sont détruits ou égarés. Qui sait si le hasard ne les mettra pas un jour sur le chemin de quelque connaisseur avisé ? Etaient-ils consacrés à des donateurs accompagnés de leurs saints patrons ou à des scènes de l'enfance du Sauveur telles que la Nativité et la Circoncision ? Nous pencherions vers cette seconde hypothèse que semble du reste justifier l'ordonnance d'un triptyque du maître de Francfort, du Musée d'Anvers, et où l'on perçoit très nettement l'influence de notre artiste; nous reviendrons d'ailleurs sur cette question.

M. E. Bertaux pencherait à croire que le triptyque, à raison de sa faible hauteur par rapport à sa largeur, était exhaussé sur une prédelle et il n'hésite pas à en rapprocher l'*Adoration des Bergers* qui a exactement la largeur de l'*Adoration des Mages* de Monforte à quelques millimètres près, 2^{m}46 à 2^{m}47. Poursuivant sa conjecture M. Bertaux ne s'en tient pas à la seule coïncidence des dimensions, il estime que l'*Adoration des Bergers* a été peinte à peu près en même temps que l'*Adoration des Mages* de Monforte. « Sans parler des deux compositions, étendues dans le sens de la largeur avec la même aisance, nous trouvons dans les deux tableaux le même coloris et les mêmes visages : le prophète de gauche n'est autre que le roi à barbe blonde. Si, d'un tableau à l'autre, le saint Joseph a un peu changé, le visage jeune et plaisant de la vierge et le corps de l'Enfant sont presque identiques, alors qu'ils ne ressemblent guère à la femme du peuple, sérieuse et triste, et au pauvre petit que l'on ne peut regarder sans émotion sur le tableau de Florence » (1). Nous voudrions nous rallier aux rapprochements proposés par l'éminent critique français; mais il s'en faut qu'il y ait concordance entre le tableau de Berlin et la peinture de Monforte. D'abord le visage de la Vierge, plus serein à coup sûr que celui du triptyque florentin, le cède cependant

(1) E. Bertaux. *La Revue de l'Art ancien et moderne.* — T. XXIX, 15e année, p. 28.

à celui de Berlin qui semble comme transfiguré par une rayonnante beauté. Saint Joseph de son côté est représenté par deux types distincts.

La conjecture est ingénieuse, mais l'auteur n'a pas réussi à l'étayer d'un seul exemple, ainsi qu'il s'empresse d'en convenir : « Il est vrai, dit-il, qu'on ne connaît pas dans l'art flamand de retable ainsi composé, et que, même en Italie, on ne peut citer aucune prédelle qui soit aussi grande par rapport au tableau qu'elle doit compléter. C'est certain, d'autre part, que l'*Adoration des Bergers* n'a pas été exposée dans l'église du collège de Monforte : il n'y a pas de place pour une prédelle dans la niche qui reste vide après l'enlèvement de l'*Adoration des Mages*. La tentation reste forte, cependant, de réunir en un seul retable les deux grands panneaux de Berlin et de Monforte. »

Il nous tarde maintenant d'analyser la dernière de ces compositions. Marie est vue presque de face, en pleine lumière, assise dans une demeure en ruines. Elle est vêtue d'une robe d'un violet brunâtre et d'un manteau bleu très clair ; un voile blanc aux reflets bleutés entoure sa tête. La Vierge soutient de la main droite l'Enfant assis sur ses genoux. Quoique toute recueillie en elle-même, elle soulève la menotte droite de son divin nourrisson avec un de ces gestes familiers aux mères, tandis que Gaspard, le roi vieillard, chauve, à la face glabre et anguleuse, adore l'Enfant Dieu à genoux, les mains jointes. Il porte une robe rouge écarlate sur laquelle s'enlèvent, dans une note très blanche, le col et le revers de ces sortes d'ailes flottantes qui livrent passage aux manches en brocart vert de sa tunique. Et de ce groupe auguste se dégage un saisissant contraste entre la candeur de l'Enfant qui s'abandonne sans crainte à sa Mère et le pieux adorateur dont la physionomie reflète une certaine austérité. Cependant s'approche, le front incliné, Balthazar, le roi d'âge mûr, à la barbe blonde, vêtu d'une houppelande d'un brun très sombre, fourrée de martre. Son chapeau, enrichi d'une couronne en métal précieux, qui retombe sur le dos, est d'un velours rouge très foncé. Il porte la main droite à la poitrine et son regard fixé sur l'Enfant trahit



Anonyme.
ADORATION DES MAGES
(Galerie impériale, Vienne).

les sentiments dont il est animé ; il prend de la main gauche une coupe d'orfèvrerie que lui remet un jeune page à l'opulente chevelure blonde, agenouillé à ses côtés ; son manteau rouge violacé dissimule en quelque sorte le damas blanc de la manche, et le bleu ciel de son pourpoint est à peine visible. Le roi d'Ethiopie, imberbe, aux cheveux noirs coupés court, tient dans la main droite une coupe d'argent doré aux délicats bosselages, tandis qu'il laisse tomber le bras gauche le long du corps. Sa tunique et ses chausses à bouts pointus sont vert olive et les manches du vêtement de dessus sont d'un brocart où les grands ramages cramoisis se dessinent sur un fond bouclé d'or. A cette figure respirant la vie et la force s'oppose, de l'autre côté, celle de saint Joseph, faible vieillard au front couvert de rides, au regard voilé et dont la barbe et les cheveux sont grisonnants. Le saint patriarche, qui ploie le genou et tient en main son couvre-chef, est vêtu d'une tunique couleur laque violacée, et le manteau relevé sur l'épaule droite est blanc avec des reflets bleutés.

Aux acteurs en quelque sorte obligés de cette scène se sont mêlées plusieurs autres figures : ici, près du roi d'Ethiopie, se trouvent deux hommes d'âge mûr aux joues rasées dont les masques énergiques semblent coulés dans l'airain ; à leurs côtés se tient un tout jeune page aux traits éveillés, et, vers le milieu de la scène près d'un appui de fenêtre, se tiennent deux autres adolescents, fraîches et blondes natures qui viennent de quitter les bergers retenus, sur la colline, par la garde de leurs troupeaux.

On remarque aussi, vers la gauche, près d'un pilier, un homme à la barbe pleine, coiffé d'une sorte de toque, dans la force de l'âge, qui assiste à la scène moins en acteur qu'en curieux, comme son compagnon qui se dissimule derrière lui.

A gauche, au delà d'un monticule agrémenté d'un arbuste baigné d'ombre, comme la tranche du mur auquel il s'adosse, une éclaircie ensoleillée nous montre des cavaliers de l'escorte royale longeant des

habitations bâties au pied de collines verdoyantes et dont les pignons se reflètent dans les eaux d'un étang.

Pour ne rien omettre il faudrait encore signaler ces vases posés dans une niche au-dessus de la Vierge, les fleurs, entre autres les ancolies, et ces fétus disséminés sur le sol, à défaut de la botte de paille énigmatique que l'on voit dans le triptyque des Portinari et dans l'*Adoration des Bergers* de Berlin.

Telle est cette page d'une conception puissante, pleine de vie et de contrastes, d'une exécution à la fois robuste et châtiée, que l'éclat des couleurs et les oppositions de lumière et d'ombre revêtent d'un charme tout particulier. Si elle ne dépasse pas l'effort que marque le triptyque des Portinari, elle l'emporte sur ce dernier monument par l'unité et l'harmonie de la composition et l'éclat du coloris.

Et, comme elle évoque encore dans une certaine mesure l'*Adoration des Mages* de Liechtenstein, tant pour l'esprit que pour la splendeur de la couleur, nous inclinons à en placer l'apparition avant le retable des Offices.

Compositions dérivant de l'Epiphanie de Monforte

Au mois de septembre 1912, en visitant la Galerie impériale de Vienne, nos regards furent attirés par le panneau 648, copie ancienne, d'un dessin médiocre et d'une coloration sèche et terne, mais qui présente l'intérêt tout spécial de reproduire en sens inverse la composition de Monforte, naturellement avec maintes différences qu'il convient de noter : la lumière vient du côté opposé ; les ruines qu'abritent en partie des combles ont pris une importance considérable ; au lieu de se découvrir comme dans le tableau de Monforte, le roi vieillard et le roi d'âge mûr ont conservé l'un et l'autre leur couvre-chef. Il y a aussi certaines divergences au second plan où l'on n'aperçoit plus les deux adolescents qui accompagnent l'homme barbu ; il leur a été substitué un



NATIVITÉ



Le Maître de Francfort.
ADORATION DES MAGES
Triptyque.
(Galerie impériale, Vienne).



CIRCONCISION

adulte imberbe et un vieillard portant un manteau fourré de martre. Dans le groupe de gauche, le page qui suit le roi d'Ethiopie rappelle un personnage de la suite de David dans la rencontre de ce prince et d'Abigaïl. On remarque aussi derrière ce mage un personnage imberbe, en toque, vu de trois quarts et dont les yeux sont dirigés vers le spectateur. Ce qui donne surtout de l'importance à cette composition, c'est la présence des anges : il y en a deux qui planent au-dessus de la sainte Famille, tandis qu'on en aperçoit six autres qui volent dans la direction de Bethléem. Ce panneau ne peut être qu'une copie, car il contient trop de faiblesses d'exécution pour un artiste capable de concevoir une page aussi considérable. Il serait piquant de savoir s'il reproduit une peinture de van der Goes ou bien une interprétation plus ou moins libre d'une de ses œuvres originales ayant pour point de départ l'*Adoration des Mages* de Monforte. A vrai dire, puisque notre Maître ne se répète jamais, le fait de recourir au renversement d'une composition ne semble-t-il pas déjà comme une répétition, ou du moins comme un allégement très considérable de la tâche entreprise ? ce qui semble répugner à un tempérament de chercheur. Toutefois on pourrait peut-être nous opposer qu'il y a assez d'éléments nouveaux pour constituer un effort digne de van der Goes.

Dans cette même galerie, le Dr Glück a rapproché de cette page un triptyque attribué en général au Maître de Francfort. Le panneau médian représentant l'*Adoration des Mages* s'apparente manifestement au panneau 648, tant pour les attitudes des personnages que pour le cadre d'architecture. Seulement le maître a donné un tout autre caractère aux diverses physionomies qui pèchent souvent par une vulgarité à peine déguisée. On remarquera que le roi vieillard porte le collier de la Toison d'or et l'on a même tenté de l'identifier avec un personnage historique. Signalons la scène de la *Nativité* qui se passe dans une des dépendances du vieux château roman : la Vierge adore à genoux l'Enfant Jésus qu'elle a déposé sur le pan de son manteau, et saint Joseph, qui a

abandonné son bâton et ses socques au dehors, s'est réfugié avec son cierge allumé dans une sorte de niche derrière la mangeoire des deux animaux traditionnels ; il gèle bien fort, ainsi qu'en témoignent les chandelles de glace suspendues au bas du toit. Plus haut, sur la tour en ruines, on aperçoit deux pies. Le volet gauche nous montre la scène de la *Circoncision* qui se passe à la porte d'un sanctuaire gothique au-dessus de laquelle se trouve un cadran solaire.

Au Musée d'Anvers on conserve dans le fonds van Ertborn un autre triptyque de dimensions considérables appartenant aux commencements du maître de Francfort (1) dont la provenance n'est pas connue (2). Le panneau reproduit la scène médiane du triptyque de Vienne avec la plupart de ses particularités ; seulement les personnages étant dessinés sur une plus grande échelle, la scène n'a pas pris de développement en hauteur, et par ce fait il n'y avait pas de place pour des groupes d'anges. A gauche, la scène de la Circoncision est conçue dans le même esprit, mais elle comprend plus de personnages.

Si cette Nativité s'écarte de celle du triptyque viennois, en revanche elle nous paraît beaucoup plus proche de Hugo van der Goes. La Vierge est agenouillée, les mains écartées, comme si elle s'entretenait avec le divin Enfant qui tend vers elle le bras droit tandis que deux anges également à genoux l'adorent avec une joie tout admirative. Derrière ce groupe ingénu se tient saint Joseph debout portant la main à son capuchon ; par le type et l'attitude, il évoque la figure similaire du panneau de Bath. Le bœuf reste agenouillé près du saint nourricier et l'âne écoute debout, les oreilles dressées, le « Gloria in excelsis » chanté par deux anges. La scène se complète par une vue de ville.

Apparemment cette composition évoque, par son originalité et son

---

(1) Hauteur 1m61, largeur 2m15 ; les volets ont un mètre de largeur ; le panneau de Montforte a 1m50 de haut sur 2m47 de large.

(2) *Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels.* A. J. Wauters, l'Adoration des Mages par Jennin Gossart, à Naworth-Castle.



Jean Mabuse.
ADORATION DES MAGES
(National Gallery, Londres).

sentiment religieux, la façon de van der Goes. Il y a lieu de supposer que le tableau de Monforte et l'original du numéro 648 ont dû se trouver dans les Pays-Bas, peut-être à Anvers, et que là le maître de Francfort a dû s'en inspirer. Etant donné les corrélations manifestes qui existent entre le tableau de Monforte et les deux triptyques du maître de Francfort, on peut en inférer que les deux volets manquant à l'œuvre de van der Goes représentaient respectivement la Nativité et la Circoncision. La scène qui nous est connue par le numéro 648 a fait école : elle a sans nul doute inspiré Mabuse qui en a tiré cette superbe Adoration des mages de Naworth Castle qui a passé, depuis deux ans environ, à la National Gallery.

L'imagination du maître wallon sut encore augmenter les splendeurs du cortège royal et il anima la scène en amenant sous la voûte céleste un plus grand nombre d'anges gracieux qui adorent en silence le Nouveau-Né ou qui font retentir l'air de leurs chants d'allégresse. Il ne serait pas malaisé de découvrir d'autres interprétations parmi les productions écloses dans nos anciennes contrées; car des rapprochements qui ont été faits il résulte que les artistes flamands étaient plus disposés à travailler d'après un modèle connu qu'à concevoir du nouveau. Aussi devaient-ils apprécier hautement des thèmes qui facilitaient leur tâche; de là, ces Adorations de bergers et ces Epiphanies dans les ruines du vieux palais de David où un œil observateur rencontre l'un ou l'autre détail qui le ramène à van der Goes : telle est l'*Adoration des Mages* du faux Bles au Musée de Munich traitée dans une note pimpante et animée, pour ne pas parler de sujets similaires d'un sentiment plus tranquille.

Panneaux d'Holyrood

On conserve au château d'Holyrood, près d'Edimbourg, encore tout plein du souvenir de Marie Stuart, deux panneaux peints sur les deux faces qui offrent, pour l'histoire de l'Ecosse comme pour l'art flamand,

un intérêt considérable. Les personnages sont environ de deux tiers grandeur nature (1). Chaque panneau mesure 2m16 de haut sur 1m15 de large.

Volet droit extérieur : la sainte Trinité. Le Père Éternel y figure non pas comme l'Ancien des jours sous les traits d'un vieillard, mais comme un homme dans toute la force de l'âge et en quelque sorte comme le frère du Christ Rédempteur. C'était là, du reste, une conception propre à maints artistes de l'époque, entre autres à un certain maître brabançon, auteur de nombreux cartons de tapisseries contemporaines de Quentin Metzys dont le Combat des Vices et des Vertus est l'œuvre la plus caractéristique. Le Père Éternel est assis sur un trône en bois doré, enrichi de colonnettes et de pommeaux de cristal. Sa tête, dépourvue de la tiare traditionnelle, se détache sombre sur un vaste nimbe doré. Il soutient sur ses genoux le corps inanimé de son Fils dont l'éclat livide tranche sur sa robe et sur son manteau aux rouges profonds. Le Christ tient la main à la plaie du côté et les traits de sa face reflètent encore une indicible souffrance, comme si la vie n'avait pas entièrement abandonné ce corps, objet du martyre le plus affreux. Elle est intense aussi la douleur qui voile le visage du Père : son regard se perd dans l'infini, et la commissure imparfaite des lèvres trahit des sanglots qu'il a peine à contenir. Des nuages d'un

---

(1) Dans un inventaire du mois d'octobre 1624 on lit à propos des portraits « King James III of Scotland with his queene, donne by Joan Vanek », — le roi Jacques III avec sa reine fait par Jean Van Eyck. Les panneaux figurèrent en 1889 à la Stuart-Exhibition KARL WOERMANN. *Kunst und Naturskizzen* 1880, T. II, p. 364, vraisemblablement un Hugo van der Goes. W. von Seidlitz en donne une description circonstanciée dans le *Répertorium*, T. XII, pp. 339-340. Walter Armstrong et M. W. Bode les considèrent comme d'excellentes et indubitables productions de Hugo van der Goes et très proches du retable des Portinari. D'après W. Burger, *Trésor d'art en Angleterre* (Exposition de Manchester en 1857), 1865, p. 166, peut-être aussi une œuvre de Jean Gossaert, dit Mabuse, qui aux environs de 1490, au dire de Carel van Mander, séjourna en Angleterre. D'après von Wurzbach ces peintures procéderaient du maître de Moulins. — Cfr. J. Weale. Burlington Magazine, 1906.



CIRCONCISION (Volet).



NATIVITÉ (Volet).



Le Maître de Francfort.
ADORATION DES MAGES (Partie médiane du triptyque).
(Musée d'Anvers).

bleu foncé tirant sur le vert pour passer presque au noir encadrent ce groupe d'un effet à la fois tragique et grandiose ; le réalisme transformé par un sentiment de foi intense atteint ici au pathétique le plus élevé. Le corps du Sauveur est rendu avec une grande précision de dessin et un modelé d'un puissant relief. Les extrémités sont particulièrement soignées. A tout prendre, l'anatomie du Christ a plus de caractère que dans la *Pietà* du diptyque de la galerie impériale de Vienne, quoique dans ce dernier cas elle semble plus dégagée de toute tradition d'école. Le maître paraît s'être inspiré directement du panneau représentant la Sainte Trinité de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (n° 447) que M. von Tschudi a restitué au maître de Flémalle (1).

Volet gauche extérieur. — Edouard Boncle ou Bonckil, prévôt du collège de la Trinité de 1462 à 1496, est représenté à genoux, les mains jointes, l'aumusse sur le bras gauche, assisté non d'un saint patron ou protecteur, mais de deux anges, dont l'un remplit le rôle d'organiste et l'autre celui de souffleur. Le premier, jeune homme imberbe, élancé, à la physionomie noble et fière, est vêtu d'une robe blanche et a des ailes agrémentées de plumes vertes ; sa main nerveuse de virtuose posée sur le clavier de l'orgue paraît impatiente de tirer des sons de l'instrument, tandis qu'il laisse errer sur le spectateur un regard sympathique (2). On remarquera les armoiries du prélat fixées sur l'escabelle de

(1) Seulement le Père Eternel y est représenté le front ceint d'une couronne et le groupe s'abrite sous un dais. Cf. *Jahrbuch d. Königl. preussisch. Kunstsammlungen*, XIX, Heft I und II.

(2) Il s'agit sans doute, comme le fait remarquer M. J. Weale, de l'orgue flamand à l'achat duquel Jacques III, en 1466-67, avait contribué pour la somme de 10 livres. *The Burlington Magazine*. Septembre 1906, p. 418. — Il serait intéressant de comparer ce meuble avec celui représenté dans le polyptyque des frères Van Eyck. — Signalons la remarque curieuse de l'auteur anglais Laing : « Les deux anges ne sont pas d'une beauté idéale, ce sont peut-être les portraits des deux sœurs du roi, Marie Lady Hamilton, et Marguerite, lorsqu'elle n'était pas encore mariée. » *Catalogue of an exhibition of old Masters in aid of the national art. Collections fond : Crafton Galleries 1911 edited by Roger E. Fry and Maurice W. Prockwell*, pp. 120-122.

l'ange : *d'azur au chevron d'argent accompagné de trois boucles* (ou fibules) *d'or*, le compagnon du céleste virtuose, à la mine ingénue, pousse la tête de derrière l'instrument pour voir s'il doit mettre les soufflets en mouvement. Ils attendent l'un et l'autre que le prévôt daigne entonner l'hymne des vêpres du samedi, dont on lit les premiers mots avec la notation musicale sur l'antiphonaire posé sur l'orgue :

O lux beata trinitas
Et principalis unitas
Iam sol recedit igneus
Infunde lumen cordibus (1).

La physionomie du prévôt revit dans la plus fidèle des images : ferme, calme, intelligente, écrite d'une main sûre et s'affirmant sous des dehors très chauds et très vivants. Les muscles de la face se dilatent, le sang circule sous un épiderme hâlé. Le regard est plein d'assurance, les paupières inférieures sont fines et légèrement violacées; le prélat a des mains courtes et noueuses pour lesquelles Hugo avait une prédilection un peu trop marquée. Contraste cherché ou involontaire, il y a une opposition surprenante entre ce personnage robuste au teint coloré et les deux anges au teint blanc modelé dans un ton grisâtre. Ce panneau est d'une conception originale et de grande allure; mais on n'en comprend bien toute l'importance que s'il est complété par l'autre panneau qui représente la sainte Trinité.

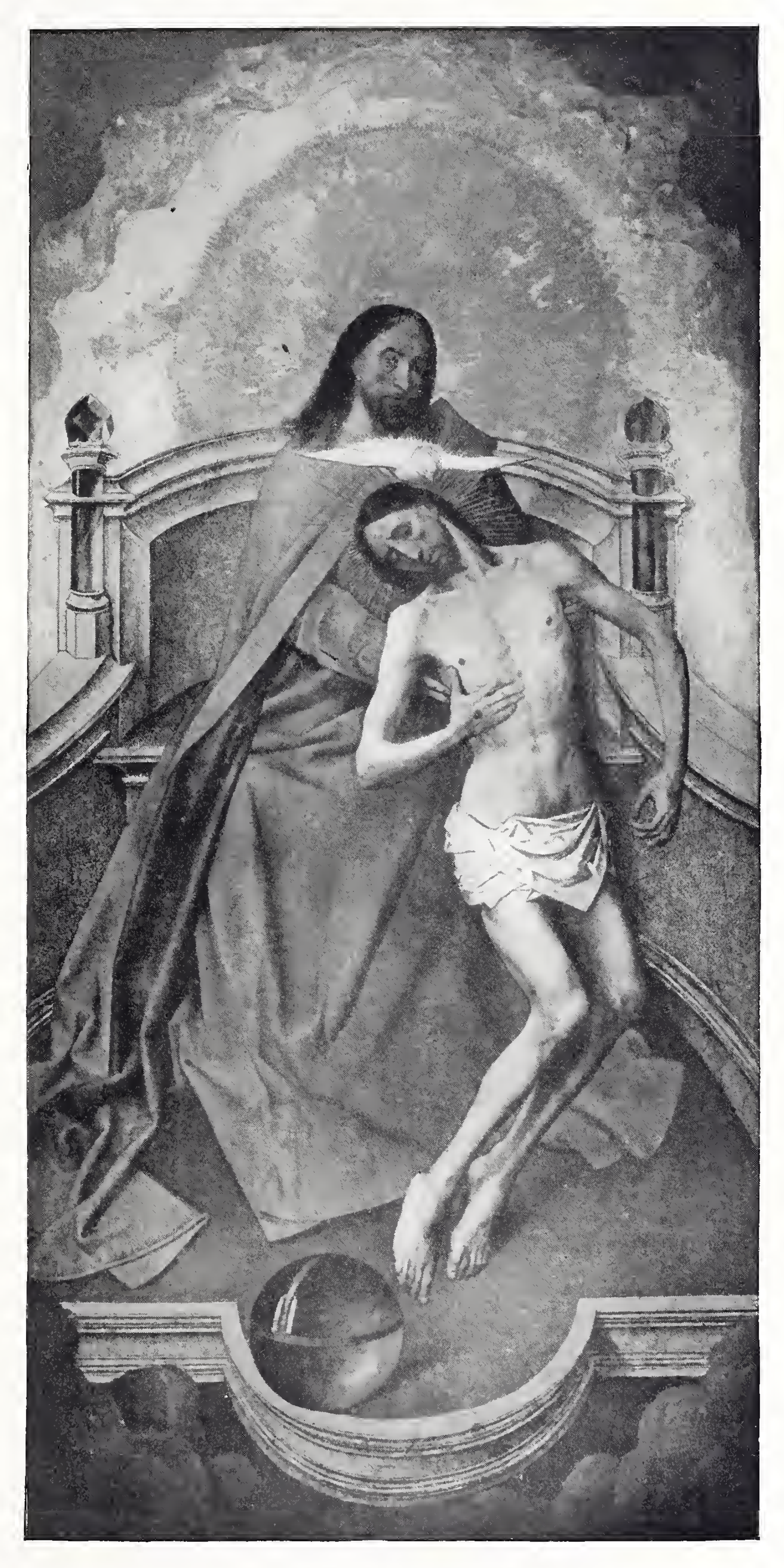
Le prévôt avait un frère du nom d'Alexandre établi à Bruges et qui

---

(1) Les trois premiers vers représentent une variante de l'hymne :

Jam sol recedit igneus
Tu lux perennis Unitas
Nostris beata Trinitas
Infunde lumen cordibus.

Hymne des vêpres du samedi transcrite d'après le *Breviarum Romanum* Anvers, Plantin. CHEVALIER. *Répertoire*. 9380.



Hugo van der Goes.
SAINTE TRINITÉ
(Holyrood, Edimbourg).



Hugo van der Goes.
EDOUARD BONCKLE
Donateur.
(Holyrood, Edimbourg).

avait acquis le droit de bourgeoisie. Le 12 avril 1469 une ambassade écossaise arriva à Bruges. Alexandre Boncle ou Bonkil, qui jouissait sans doute d'une situation très en vue, fut chargé par Charles le Téméraire et la ville de Bruges de se rendre à la Cour de Jacques III et dans les quatre principales villes de l'Ecosse. Frappé du succès qu'obtenait van der Goes, il sera sans nul doute intervenu pour lui confier la commande d'un triptyque dont les volets seuls ont été conservés.

Le revers du premier panneau nous montre le roi Jacques III né en 1451 et qui mourut en 1488. Il était fils de Jacques II et de Marie de Gueldre. Le roi est représenté à genoux, sous un dais aux vertes courtines, le front ceint d'une couronne et revêtu d'une robe de brocart rouge et d'un manteau pourpre-violet avec camail d'hermine; derrière lui se tient un prince adolescent en manteau rouge rehaussé d'hermine, dans lequel les uns voient son frère, le duc d'Albany, les autres son fils Jacques IV né en 1472 ou 1473. Leurs physionomies sont l'une et l'autre dépourvues d'expression et de vie. Les deux princes sont assistés de l'apôtre saint André, patron de l'Ecosse, près de la tête duquel sont placées les armoiries du roi. C'est une figure largement traitée qui ne serait certes pas dépaysée près du saint Thomas et du saint Antoine du triptyque de Florence : la tête a beaucoup de caractère et d'accent et contraste singulièrement avec les personnages princiers figés et impassibles; les draperies ont de l'ampleur et de la simplicité.

Quant au défaut de personnalité qu'on observe dans les deux princes, il résulterait de l'éloignement des modèles. Comme le fait remarquer M. J. Weale ces portraits doivent avoir été peints d'après des dessins fournis par le prévôt qui aura fourni également des données tant pour les armoiries que pour les détails d'architecture de l'église. Le tableau n'a pu être commandé qu'après 1469, date du mariage du roi avec Marguerite de Danemark, et pas plus tard que 1480, fin de la carrière du maître. Or, à cette dernière date, Jacques IV n'aurait eu que sept ou huit ans, tandis que le portrait nous représente un prince dans l'ado-

lescence âgé de 12 à 15 ans. Dès lors, il nous paraît plus vraisemblable d'y voir le portrait du duc d'Albany, lequel serait antérieur à la naissance de Jacques IV (1472 ou 1473). C'est pour avoir vu dans l'adolescent non le frère, mais le fils du roi d'Ecosse né à cette dernière date, que certains écrivains ont placé l'exécution des panneaux d'Holyrood en 1480. On ne doit pas oublier que c'est vers cette époque que Hugo fut atteint du mal incurable qui devait l'emporter deux ans plus tard. Il est vrai que Von Wurzbach qui rejette la date de 1472, pour se rallier à celle de 1480, propose le maître de Moulins en lieu et place de l'artiste flamand. Opinion plus commode que fondée : la facture des panneaux d'Holyrood ne rappelle pas celle du maître de Moulins. Aussi bien croyons-nous que cette opinion est restée jusqu'à présent sans écho.

Sur l'autre volet apparaît la reine Marguerite de Danemark à genoux sur un prie-Dieu enrichi de ses armes, abritée par un dais aux courtines vertes où l'on remarque un semis de chardons, emblème de l'Ecosse. Elle porte un corsage de brocart rouge et une jupe bleu foncé bordée d'hermine (1). La tête est d'une facture plus serrée que celles des deux princes ; mais elle manque également de vie et de sentiment. De toute façon ces trois portraits ne sont pas dignes de la maîtrise de van der Goes. Ou bien ils ont été faits d'après de mauvais dessins envoyés au peintre gantois, ou bien ils ont été exécutés par un collaborateur occasionnel. Cette seconde hypothèse nous paraît invraisemblable, car le coloris, aussi bien que le dessin, ne trahit pas une main étrangère. Du reste, la maîtrise avec laquelle les détails d'orfèvrerie sont traités est tout à fait caractéristique.

Le saint patron en armure et tenant un étendard, qui assiste la princesse, ne doit pas, comme on l'a cru jusqu'à présent, être considéré comme une représentation de saint Georges, mais plutôt de saint Canut,

---

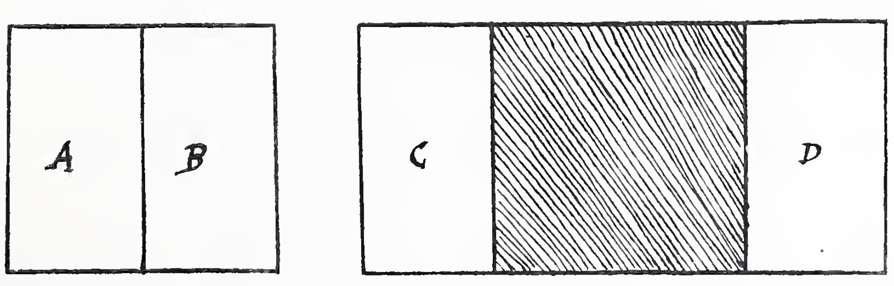
(1) Shaw's, *Dresses and decorations of the middle ages*. T. II, London 1858. — On y voit reproduit le panneau en entier et la demi-figure de la reine.



Hugo van der Goes.
JACQUES III ROI D'ÉCOSSE ET SON FRÈRE LE DUC D'ALBANY
assistés de saint André.
(Holyrood, Edimbourg).

roi de Danemark, dont le patronage était tout indiqué, ainsi que le remarque J. Weale, pour une reine originaire de ce pays; de même que celui de saint André s'imposait au même titre pour le roi d'Ecosse (1).

Les volets que nous venons de décrire se présentaient de la manière suivante :



A. La Sainte Trinité. - B Edouard Boncle. -. C. Jacques III. - D. Marguerite de Danemark. — Le panneau central entre C et D représentait peut-être l'*Epiphanie* ou l'*Adoration des bergers*

Le roi et la reine d'Ecosse ne se sont pas trouvés l'un vis-à-vis de l'autre, mais respectivement à droite et à gauche du panneau médian qui a été supprimé lors des bouleversements causés par la Réforme. On présume que la peinture représentait une image de la Vierge. Cette supposition nous semble d'autant plus vraisemblable que, en plus des trois personnes de la Sainte Trinité, les saints patrons de l'Ecosse et du Danemark figurent déjà sur les volets; et il serait difficile de comprendre que le culte de Marie, si en honneur encore au XVe siècle dans les îles britanniques, n'eût pas été rappelé en l'occurrence; de plus le choix de l'hymne *O lux Trinitas* appartient aux vêpres du samedi, jour consacré spécialement à Marie.

Ce culte était-il évoqué par la figure de Marie tenant l'Enfant Jésus ou par une scène où la Mère de Dieu remplissait un rôle important, telles l'Adoration des bergers, l'Epiphanie, etc. ? S'il est impossible de

(1) La gravure ayant été faite d'après une reproduction retouchée ne donne pas une idée exacte de ce panneau où il y a un effet de clair-obscur des plus surprenants pour l'époque.

rien affirmer à cet égard, il est permis toutefois de faire observer que le second sujet eût été plus en rapport avec le caractère des donateurs et les habitudes de l'époque. D'autre part, si l'on tient compte que le panneau central avait 2m30 environ de large, le peintre était à même de traiter une scène complète, de préférence au seul groupe de la Vierge et de l'Enfant.

Le Triptyque des Portinari.
(De Santa Maria Nuova, Musée des Offices à Florence.)

Ce monument, qui dépasse par ses dimensions la plupart des peintures flamandes du XVe siècle, est exécuté en bois de chêne. Il est haut de 2m50; la partie médiane a 3m04 de large et les volets 1m50 environ. Il est passé, il y a peu d'années, du Musée de Santa Maria Nuova à Florence dans celui des Offices. C'est la seule production de Hugo van der Goes connue par un document ou plutôt par un témoignage certain, celui de Vasari : *Ugo d'Anversa che fe la tavola di Santa Maria Nuova di Fiorenza* (1). Elle doit servir de base à toutes les restitutions que la critique tentera de faire en faveur de van der Goes. Elle est considérée par la plupart des historiens de l'art comme l'œuvre capitale de Hugo et suffirait à immortaliser un maître. Toutefois elle ne caractérise pas complètement le génie si varié, si puissant et si pénétrant de l'artiste flamand. Hugo y manifeste des qualités exceptionnelles, mais il n'y donne pas la pleine mesure de son talent ; on n'y trouve pas en effet toute la cohésion et l'harmonie qu'on admire dans les œuvres ultimes de sa carrière. Si l'on se prend à analyser le triptyque, cette impression première s'atténue, et l'on est étonné et bientôt agréablement surpris de

(1) *Le vite de piu eccellente scultori et architecte* etc. Firenze 1550, p. 185. L'œuvre est encore mentionnée t. VII, p. 267. L. Guicciardini (Guichardin), dans sa *Descrittione di tutti i paesi bassi,* Anversa 1567, dit seulement Ugo d'Anversa che fece la bellissima tavola, che se vede a Firenze in Santa Maria Nuova. Et Vasari, dans la seconde édition de 1568, nomme seulement le nom de Ugo d'Anversa.



Hugo van der Goes.
MARGUERITE DE DANEMARCK REINE D'ÉCOSSE
assistée de saint Canut.
(Holyrood, Edimbourg).



toutes les ressources que le peintre a déployées dans les grandes figures des volets, dans les portraits à la fois si nobles et si sincères des Portinari, dans la figure de l'archange Gabriel et dans le groupe des pasteurs si bons et si vrais sous leur rude enveloppe. Que Hugo ait outré l'expression de gravité triste de Marie et qu'il ait manqué de goût dans le choix des anges à l'avant-plan de la scène médiane, on aurait mauvaise grâce de le nier ; encore sied-il de ne pas exagérer ces défauts. M. H. Hymans trouve « les anges laids et inintelligents » ; ce critique eut pu faire une certaine réserve pour le groupe du troisième plan et pour ceux qui planent au-dessus de l'Enfant-Dieu. Toujours est-il que les autres figures, dont l'ampleur est inusitée pour l'époque, marquent un progrès considérable et annoncent l'évolution qui ne se réalisera pleinement que vers le milieu du XVIe siècle.

On pourrait se demander si, pour l'ordonnance de la partie médiane, Hugo van der Goes ne s'est pas souvenu de la fresque de la Grande Boucherie à Gand de Nabur Martins, datée de 1448, où les personnages de la scène sont distribués suivant un tracé elliptique disposé dans le sens de la hauteur. L'Enfant repose sur le sol, sans lange ; des rayons lumineux s'échappent de son corps et lui constituent une gloire. Marie est agenouillée, les cheveux épars sur le dos, les mains jointes dirigées vers le bas ; cette attitude est identique à la vierge du triptyque des Portinari. De l'autre côté se trouve saint Joseph un genou en terre et tenant un cierge. Entre eux prennent place en haut Salomé, la garde-couches ; en bas, trois anges agenouillés : l'un au milieu vu de dos les mains jointes écartées, les deux autres de profil et dans la même attitude. Le schéma en est trop régulier parce qu'il ne se dissimule pas. Il appartenait au tempérament plus indépendant de Hugo d'agrandir la scène, et, d'une donnée très simple, familière sans doute à plusieurs artistes, peut-être même traditionnelle, de faire une grande composition qui, au lieu de six personnages, en comprend une trentaine.

Dans le triptyque des Portinari, le tracé géométrique s'est fait dans

13

le sens opposé. La scène se passe dans les ruines d'un édifice gothique auquel a été adossé un appentis rustique dont la charpenterie sommaire est formée de pièces équarries et de troncs d'arbre. Derrière cet abri ouvert à tous les vents se dresse un vieil hôtel patricien abandonné, où, seuls, gîtent des pigeons. Le style de la noble habitation paraît accuser une construction gothique de l'école tournaisienne du XIIIe siècle. Le tympan de la porte est décoré d'un écu chargé d'une harpe, il est surmonté des lettres P N S C et accompagné en bas du millésime M. V. Ces armoiries, dans l'idée de l'artiste, doivent constituer celles du roi David, fils de Jessé de Bethléem, d'où devait sortir le Messie, Jésus le Rédempteur; l'inscription, à vrai dire, ne nous a rien révélé jusqu'à présent; mais le millésime M. V. rappelle, à dix ans près, la date assignée ordinairement à la naissance de David, roi de Juda.

L'artiste a donc mis le berceau de Jésus au seuil même du palais de ses ancêtres. Les ruines que l'on voit si souvent dans les scènes similaires ont probablement la même signification, mais ce contraste n'a jamais été marqué que nous sachions d'une façon aussi évidente. A gauche de la porte se trouve une pierre revêtue d'une inscription dont la lecture ne nous apprend rien; ce ne serait donc là qu'un détail purement pittoresque. Les deux fenêtres trilobées de la façade sont veuves de leurs vitraux. Au flanc gauche du vieux palais s'adosse une galerie en bois, portée sur des piliers en pierre et dont le pignon a pour amortissement un lion assis.

MON MISP
DVIB KICB
EGM NOHSV

Fac-similé de l'inscription placée près de la porte du palais de David.

Marie, qui se trouve exactement au milieu de la composition, est représentée entièrement vêtue de bleu foncé, les cheveux épars sur les épaules, les mains jointes par les extrémités des doigts. Elle tient les yeux baissés, adorant son Fils étendu sans vêtement sur le sol nu, mais entouré d'une gloire rayonnante. A gauche de la Vierge sont agenouillés deux anges habillés de bleu, à la blonde chevelure et le



Hugo van der Goes.
ADORATION DES BERGERS
Triptyque des Portinari. — Panneau médian.
Musée des Offices, Florence).

front ceint d'une couronne d'orfèvrerie. L'un, vraiment gracieux, écarte les mains en signe d'admiration ; l'autre prie dans une attitude qui rappelle tout à fait celle de Marie. Plus bas, au premier plan, se trouve à genoux un groupe de cinq anges blonds, maigres, au teint grisâtre, et qui, à une exception près, portent une couronne de métal précieux. L'un d'eux est revêtu d'une chape de brocart rouge sur laquelle est brodé le mot *Sanctus* trois fois répété. De l'autre côté se tiennent deux anges en aube aux reflets bleus ou violets dont l'un porte une étole croisée sur la poitrine. On remarquera au premier plan, entre les deux groupes, une albarelle en faïence hispano-moresque décorée de feuillages dorés, contenant un lis orangé et des iris blancs et bleus, puis une coupe en verre avec des ancolies ou gants de Notre-Dame et l'œillet rouge du poète. Dans la pénombre à gauche on remarque au-dessus de Marie un ange dont l'aube au pittoresque chiffonnement se teinte d'un ton vert tendre d'une extrême délicatesse ; et, au-dessus de saint Joseph, un ange en chape de drap d'or dont la frange s'agrémente de grelots, et sur les bandes de laquelle se trouvent répétés la sainte face alternant avec des dessins géométriques. A droite, en dehors de l'appentis, on voit plusieurs anges dont les gestes animés témoignent de la joie et du bonheur qu'ils éprouvent; et, de bien haut, quittant les demeures célestes, arrive à tire-d'aile un nouvel adorateur. Au second plan, près de la colonne traditionnelle de la nativité, se tient debout, les mains jointes, saint Joseph, vieillard encore plein de verdeur. Il porte une robe rouge foncé, dont les fentes latérales donnent passage aux manches d'une tunique violette. Un morceau de drap gros bleu jeté sur les épaules met en valeur la tête forte de structure et placide d'expression du père nourricier de Jésus. Faut-il ajouter que le peintre a trouvé sans nul doute dans le monde des artisans ce type si puissamment individualisé? On remarque non loin de lui, à l'abandon, un patin ou socque en bois blanc à la tranche noircie. De l'autre côté de la colonne on voit le bœuf qui lève la tête tandis que l'âne plonge la sienne dans la crèche en pierre bleue. Sur le côté, à gauche

de la Mère de Dieu, sont groupés trois bergers aux vêtements bruns ou verts, aux tons neutres; ces humbles semblent représenter les divers âges de la vie : un vieillard chauve à moitié rasé, à la figure osseuse, mais souriante, un genou en terre, adore les mains jointes, la houlette entre les bras, il porte suspendus à la ceinture un couteau, une bourse de cuir et un cornet à bouquins ; un jeune homme imberbe aux cheveux bouclés, le visage animé d'une naïve piété, tend ses deux mains gourdes vers l'Enfant Sauveur, tandis qu'un berger d'âge mûr reste là, debout, effaré, la bouche bée, tenant d'une main sa houlette et pressant contre sa poitrine un grossier chapeau de paille. Deux autres bergers se trouvent derrière ce groupe ; l'un arrive d'un pas rapide porteur de sa cornemuse et faisant de la main droite un geste plein d'entrain tandis qu'on n'aperçoit que le profil du second. L'artiste a donc groupé auprès du Sauveur naissant la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse; la même idée se rencontre déjà dans le tableau de l'*Adoration des bergers* du Musée de Dijon du maître de Flémalle. Plus loin, sur une colline, on découvre deux bergers, occupés à la garde des troupeaux, qui reçoivent d'un ange l'annonce de la Bonne Nouvelle. L'un debout se couvre les yeux, l'autre à genoux cache sa tête pour se protéger contre l'apparition éblouissante de blancheur qui plane au-dessus d'eux. En contrebas de la colline se dressent des logis aux pignons aigus, et, plus près du spectateur, on remarque près d'une barrière deux femmes qui conversent : ce sont vraisemblablement Zélanie et l'incroyante Salomé, garde-couches que les artistes, s'inspirant des évangiles apocryphes, associèrent longtemps à la naissance du Sauveur (1).

Volet de gauche. — Thomas Portinari est figuré à genoux les mains jointes, vêtu d'une longue robe de velours noir doublée de fourrures

(1) Les mêmes personnages figurent aussi dans l'*Adoration des bergers* du maître de Flémalle à Dijon. Cfr. *Proto-evangelium Sancti Jacobi* c. 19 et l'*Historia de Nativitate Mariæ* c. 13.



HUGO VAN DER GOES.
Triptyque des Portinari. — Panneau médian (détail).
(Musée des Offices, Florence).



qui ne laisse voir que le col étroit de velours rouge de son vêtement de dessous. Le noble florentin nous apparait dans toute la force de l'âge, les traits glabres, les cheveux coupés droit et rabattus sur le front ; sa mise sobre et sévère, sa physionomie fine et souriante, ses mains aux doigts élégamment fuselés font du donateur un personnage d'une captivante distinction. Derrière le représentant des Médicis sont agenouillés, les mains jointes, les deux jeunes fils de Portinari, aux physionomies ingénues et candides : l'aîné Antonio, né en 1472, vêtu d'une robe bleue avec manteau de velours rouge, et le plus jeune Pigello, né en 1474, ayant un vêtement rouge et bleu. Presque de face se présente debout l'apôtre saint Thomas à la barbe pleine, aux cheveux longs et bouclés, au front large où les fatigues et les soucis ont laissé des traces profondes. Il tient de la main droite, par allusion à son martyre, une grande lance qui repose sur son pied droit, et, de la main gauche, il montre son noble protégé. Sa tunique est couleur lie de vin et il porte un manteau vert qui couvre le dos, l'épaule gauche et s'accroche à la ceinture tandis qu'une sorte de camail en étoffe rouge foncé couvre ses épaules. A côté du saint apôtre se tient saint Antoine abbé, vieillard au frond ridé et chauve, aux traits boursoufflés et à la barbe grisonnante. Le saint ermite, vêtu d'une tunique brun foncé et d'un manteau noir, tient de la main gauche un livre d'Heures et sa clochette, et de l'autre s'appuie sur un tau rustique auquel est appendu un chapelet où brillent quelques grosses perles de cristal de roche. Le groupe qui vient d'être décrit est placé près du contrefort d'un édifice, non loin d'une colline que Marie descend péniblement avec l'aide de saint Joseph, en passant par un sentier abrupt qui contourne des rochers ; le bœuf et l'âne bridé et sellé suivent les deux voyageurs. Quelques arbres dépouillés de feuilles complètent ce coin accidenté. A droite, devant la colline, se trouve une habitation entourée d'eau.

Volet de droite. — Marie Portinari est représentée agenouillée les mains jointes. Sa face étroite et souffreteuse, au teint pâle et diaphane,

s'encadre dans la coiffe en velours noir de son hennin où se répètent les chiffres des époux T. M. (Thomas et Marie) (1). La donatrice est vêtue d'une robe en velours violet très foncé sur lequel tranchent en blanc la ceinture, les bretelles du corsage et le long bord de la jupe. Un collier où les entrelacs d'orfèvrerie se combinent avec des perles fines est posé sur l'échancrure du corsage et atténue la sévérité de la mise. Marie Portinari que l'on aperçoit derrière sa mère est une blonde fillette habillée de vert foncé; l'ouverture lacée du corsage est garnie de deux galons d'or; les revers des manches et le bord de la robe sont de velours noir; son abondante chevelure d'un blond argenté est maintenue par un bandeau noir agrémenté d'une enseigne délicatement ouvrée. Un collier de perles rares et de pierres précieuses se détache sur la chemisette de fin lin. Derrière la mère et la fille apparaissent sainte Marguerite et sainte Marie-Madeleine. La première en robe foncée et en manteau rouge, le front ceint d'un cercle d'orfèvrerie et les cheveux sur le dos, foule aux pieds un monstre dont la gueule béante, armée d'une double rangée de crocs, et les yeux énormes aux reflets de cristal donnent un aspect hideux. La Vierge tient de la main droite une simple croix de métal et de l'autre un livre d'Heures dont la lecture absorbe complètement son attention. La seconde, Marie-Madeleine, porte dans la main droite un petit vase d'albâtre tandis qu'elle relève sa robe de damas blanc brodé d'or et doublé de petit gris, de manière à montrer une jupe en brocart noir à grands ramages. Sur les deux bords de l'échancrure du corsage se lisent les mots : MARIA MAGDALENA. Un manteau noir ou de couleur foncée couvre ses épaules pour tomber tout droit.

(1) Dans un article que nous citons plus loin, M. Warburg fait remarquer que la présence de sainte Marguerite ne s'explique pas à première vue, car elle ne peut y être à titre de patronne de Marguerite Portinari, attendu que celle-ci n'était pas née lors de la confection du triptyque; mais sainte Marguerite était la patronne de la paroisse où résidaient les Portinari.



Hugo van der Goes.
THOMAS PORTINARI ET SES DEUX FILS
assistés de saint Thomas apôtre et de saint Antoine abbé.

Le paysage accidenté consiste en petites collines nues qu'agrémentent des arbres dépouillés, dont quelques corneilles animent la ramure endeuillée. Et voilà que les rois mages avec leur suite s'avancent sans ordre, éparpillés de-ci de-là dans les accidents du terrain. Ici un personnage de qualité tenant en main épée et gants s'adresse à un vieillard qui répond à genoux la main levée. Plus loin un écuyer tient par la bride le destrier de son maître ; plus loin encore un groupe de paysans regardent arriver les trois rois mages parmi lesquels le roi d'Ethiopie en chapeau blanc est reconnaissable à son teint de couleur. Derrière le monticule on découvre la tête des suivants, et, en marchant à leur rencontre, on laisse à gauche une habitation dont les murs se réfléchissent dans le miroir d'un étang; l'on voit ensuite des cavaliers et des dromadaires. Voilà donc rappelée incidemment l'Epiphanie à côté de la Noël ; mais qu'on ne pense pas que van der Goes ait fait ce rapprochement par seul amour du pittoresque : il s'est conformé à une tradition dont les exemples sont fréquents dans des tableaux et des sculptures du XV[e] siècle.

Volets extérieurs peints en grisaille, représentant *L'Annonciation :* A vrai dire, ces revers ont subi de très graves détériorations. Des éraflures, des coups et, de-ci de-là, la disparition complète de la couleur enlèvent beaucoup de charme à ces vénérables grisailles (1). Mais si triste que soit leur état actuel, on ne laisse pas d'y reconnaître l'inspiration et la main du maître. On dirait même qu'à certains égards elles nous livrent l'art du dessinateur; car ici tous les artifices du coloris le cèdent à une monochromie où le trait apparaît dans toute sa netteté. Et puis une circonstance leur donne encore un prix très grand : ces grisailles n'ont pas, que nous sachions, subi les retouches d'un restaurateur plus

(1) Les lignes qui suivent, écrites à la suite d'une visite au Musée des Offices, ont paru dans le *Bulletin des Musées Royaux des arts décoratifs et industriels* à Bruxelles, numéro du 11 novembre 1911.

ou moins avisé; c'est Hugo lui-même qui s'y affirme avec toute sa maîtrise (1).

En peignant cette grisaille, Hugo obéissait à une tradition très répandue qui obligeait en quelque manière les peintres à présenter dans cette note les surfaces extérieures des panneaux : Hubert et Jean van Eyck, Roger van der Weyden et plus tard Hans Memling sacrifièrent aussi à cet usage qui persista jusqu'au début du XVI[e] siècle. Que les peintres aient emprunté ce mode de travail aux enlumineurs du XIV[e] et du XV[e] siècle qui nous ont laissé de délicieuses histoires gris sur gris, c'est chose évidente ; seulement les peintres flamands s'efforcèrent de leur donner une grande importance : tels les deux saint Jean de l'*Agneau mystique* qui s'offrent aux regards avec un relief tout sculptural ; ce sont, à n'en pas douter, de vrais essais de trompe-l'œil.

Ce qui séduit Hugo, ce n'est pas le cadre pittoresque de la scène, tel qu'on en a des exemples dans le polyptyque de Gand, dans l'*Annonciation* de Jean van Eyck du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg et dans maints tableaux du maître de Flémalle; Hugo n'a voulu rappeler que le mystère qu'il avait sans doute médité souvent. C'est bien en effet à la lumière du texte évangélique que le maître gantois a conçu et interprété ce sujet sublime qui, depuis des siècles, a tenté le pinceau ou le ciseau de tant d'artistes. Aussi l'attention se concentre-t-elle sur les figures de Marie et de l'archange Gabriel ; et instinctivement on se reporte au récit de l'écrivain sacré qui nous redit le colloque de l'ambassadeur divin avec l'humble vierge de Nazareth.

Marie est assise, les yeux modestement baissés, la main droite repose sur le livre d'Heures placé sur un lectrin, tandis que la gauche se porte à la poitrine. La Vierge, surprise dans sa pieuse méditation,

---

(1) Nous sommes heureux d'exprimer à M. le Professeur Parisotti toute notre gratitude pour avoir bien voulu faire exécuter, à notre intention, par le très habile photographe du Musée des Offices, les reproductions des demi-figures de Marie et de l'archange Gabriel.



Hugo van der Goes.
MARIE PORTINARI ET SA FILLE
assistées de sainte Marguerite et de Sainte Marie-Madeleine.



s'est déjà remise du trouble qu'elle a éprouvé en entendant le message divin et elle se recueille en elle-même avant de donner sa réponse. Sous le rapport de la convenance chrétienne, aucune des pages similaires de nos maîtres les plus réputés du XVe siècle ne saurait supporter la comparaison avec celle qui nous occupe. Les traits de la physionomie de Marie, à défaut de beauté, nous charment par leur douceur et leur pureté. Dans la figure de l'Archange on ne trouve ni la jeunesse, ni la grâce, ni la candeur naïve qu'on admire dans les annonciations de Fra Angelico et de ses émules italiens, le messager céleste nous apparaît avec une physionomie austère et un regard perdu dans l'infini. Ne s'est-il pas trouvé là, lui aussi, au temps où sombra le prince des anges ? Et il doit être encore sous l'impression de la surprise que lui causent les abaissements du Verbe. Le corps rejeté en arrière et le geste de la main gauche tenant le sceptre indiquent bien qu'il recule comme épouvanté à l'idée de l'insondable mystère auquel il se trouve mêlé.

En l'occurrence, Hugo dépasse, et de loin, tous les maîtres flamands du XVe siècle, en apportant une note originale et empreinte d'un sens profond dans un sujet où l'on n'admire trop souvent que l'agrément des contrastes et le charme de l'exécution. A cet égard, il n'y a pas d'exemple plus typique que l'*Annonciation* de Jean Van Eyck du Musée de l'Ermitage où l'archange esquisse un sourire plutôt benêt, qu'excuse la jeunesse du personnage. On nous citera peut-être aussi dans l'œuvre de Roger van der Weyden, de Memling et de Gérard David des sujets similaires d'un caractère plus séduisant ; mais, tout compte fait, on devra encore accorder la primauté à Hugo, car, sans aucun artifice, il obtient un effet saisissant ; et son réalisme ne l'empêche pas d'atteindre au sentiment religieux le plus élevé.

Cette scène que nous avons tâché d'interpréter n'a pas été comprise de la même manière par deux écrivains qui l'ont étudiée récemment : « Nous voyons, dit M. Fierens-Gevaert, reparaître avec excès ce pathos que nous signalions dans la Piétà de Vienne. Elle indique comme un

14

brusque arrêt d'imagination et l'on ne peut comprendre cet ange qui semble dicter un ordre alors qu'il devrait annoncer humblement la plus grave et la plus merveilleuse des nouvelles... » (1).

De son côté M. L. de Fourcaud semble renchérir sur ce sentiment : « L'ange, dit-il, n'est pas seulement un être de grâce, un messager d'honneur, il impose à la Vierge l'impérieux mystère. Son grand vol solennel apporte à l'élue l'arrêt du Très-Haut, exigeant son entière soumission. Elle accueille le message d'une âme ingénue, ardemment fervente. Cette partie de l'œuvre a subi d'irréparables dommages : la particularité, la profondeur de l'impression religieuse n'en sont pas amoindries » (2).

Il ne s'agit ici ni d'ordre à donner ni d'impérieux mystère à subir. Si Hugo avait versé en semblable erreur, il eût manifesté une incompréhension totale du récit de saint Luc. Avant de prononcer le « fiat » attendu du Ciel, Marie veut d'abord se rendre compte de la façon dont le mystère s'opérera en elle ; et, quand elle a reçu toutes les assurances à cet égard, elle donne son acquiescement *et Verbum caro factum est*. Hugo, le plus chrétien de nos artistes du XVe siècle, loin de fausser le texte sacré, a tiré de celui-ci une interprétation adéquate à l'idée.

Le geste de l'archange est solennel et non impératif. Lorsque Marie eût représenté à l'ange qu'elle avait fait vœu de chasteté perpétuelle, l'ange répondit : « l'Esprit-Saint surviendra en vous et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre ». Et n'était-il pas tout naturel que le messager divin accompagnât le mot *surviendra* d'un geste vers le ciel, le siège du Très-Haut ? (3). Et quel contraste plus éloquent que celui que nous offrent cet archange, pénétré de la sublimité de son message, et

---

(1) *Les Primitifs flamands*, p. 100.

(2) *Histoire générale de l'art*. T. V, 1ère partie, p. 222.

(3) Saint Luc. Ch. I. V. 34-35.



Hugo van der Goes
SAINTE MARIE-MADELEINE
Triptyque des Portinari.

Marie, humble et recueillie, qui agrée, sans la moindre contrainte, le rôle d'élue du Seigneur et de corédemptrice de l'humanité coupable !

En dehors du mérite artistique qu'il ne viendra à l'idée de personne de contester, c'est la justesse même des nuances qui fait de la grisaille de Hugo l'une des pages maîtresses de l'art chrétien.

On pourrait rapprocher l'archange Gabriel du triptyque florentin de cet ange de très belle allure qui, dans l'un des panneaux d'Holyrood, s'apprête à toucher de l'orgue. Celui-ci a je ne sais quoi d'allègre et de joyeux qui convient à un musicien épris de son art ; celui-là se présente avec un air de gravité qu'on attend naturellement d'un ambassadeur investi d'une mission considérable. Cette conception nous paraît plus juste, en somme, que celle des artistes représentant l'annonciateur sous les traits d'un adolescent couronné de grâce et de beauté.

On remarquera qu'Hugo s'évertue à ne point se répéter, au risque même de ne pas rester égal à lui-même. Dans le seul panneau médian du triptyque de Florence, il s'est plu à varier les expressions des différents anges. Les anges musiciens ne brillent ni par la distinction des types, ni par le charme des attitudes, ni par le choix des expressions, tandis que ceux que l'on voit au-dessus de saint Joseph, et les deux adorateurs en robe bleue, sont pénétrés d'une admiration naïve qui leur met au cœur une ardente prière.

Faut-il encore signaler le type adopté pour Marie qui s'éloigne quelque peu de celui du panneau central que la gravure et la photographie ont popularisé depuis de longues années ? Il s'en faut qu'il soit plus distingué ; mais il reflète une jeunesse et une paix intérieure qui contrastent avec l'air navré qui domine les traits de Marie adorant le divin Enfant. Que dire du dessin si net et à la fois si délicat par lequel notre artiste revendique une maîtrise qu'aucun de nos primitifs ne saurait lui disputer !

M. Warburg, qui s'est aidé de documents rassemblés en 1706 par

le Chanoine Folco-Portinari, nous fournit quelques données sur la postérité de la célèbre famille florentine (1).

Les enfants représentés sur les volets : Maria, Antonio et Pigello, donnent un point de départ chronologique pour l'exécution du retable : Maria voit le jour en 1471, les garçons naissent respectivement en 1472 et 1474. Guido, un quatrième enfant, ne fit son apparition qu'en 1476, lorsque l'œuvre était terminée. Quant à Pigello, sa physionomie accuse un an et demi à deux ans au maximum ; les portraits furent donc peints en dernier lieu. De toutes façons le retable était terminé vers 1476, et il aura été entièrement peint avant le départ de van der Goes pour Rouge-Cloître.

Le retable des offices a subi des retouches et des repeints que l'on ne saurait assez déplorer. C'est le panneau central et le volet dextre qui ont le plus souffert des entreprises indiscrètes des restaurateurs italiens. Aussi bien doit-on étudier la facture du maître dans les grandes figures de sainte Marguerite, de Marie-Madeleine et de leurs protégées. Les grisailles ont aussi conservé une grande valeur, en dépit des détériorations signalées précédemment ; et, dans le panneau médian, le groupe des bergers, dont la solidité est étonnante, nous paraît avoir résisté aux atteintes d'une indiscrète restauration.

Avant de quitter ce monument capital de la peinture flamande, nous nous bornerons à citer les jugements de deux critiques belges qui ont formulé en termes heureux le caractère et le mérite du chef-d'œuvre de van der Goes.

« Ce qui nous frappe d'abord dans cette œuvre, quand nous la voyons au milieu des œuvres italiennes de la même époque, dit Jacques Mesnil, c'est son *unité*. Mais il faut spécifier : cette unité est une unité

---

(1) Cf. *Jahrb. der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*, T. XXII, 1902. Flandrische Kunst und Florentische Frührenaissance. — Voir le compte rendu de la Société pour l'Histoire de l'art (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft), 1901, p. 43.



Hugo van der Goes.
GROUPE DES BERGERS
Triptyque des Portinari.



Hugo van der Goes.
UN BERGER
Triptyque des Portinari.

idéale, une unité de sentiment. Elle réside dans l'émotion religieuse qui se dégage de l'œuvre : une joie grave mêlée de respect et d'admiration empreint non seulement les visages, mais toute la scène. On sent qu'un événement capital s'est produit, un événement qui doit changer la face du monde ; la foi rayonne de toutes les figures, l'adoration est au fond de tous les cœurs et elle se manifeste sincèrement, naturellement, sans affectation aucune, elle est finement nuancée suivant la qualité des personnages. Le groupe des bergers témoigne d'une observation pénétrante des physionomies : l'attendrissement, la curiosité respectueuse, la béatitude niaise des simples y sont rendus d'une façon tellement sentie que les personnages donnent encore aujourd'hui une impression de réalité immédiate et actuelle.

Et les volets concourent à l'harmonie de l'ensemble ; les figures des saints sont hautes, graves, solennelles ; le donateur et sa famille sont absorbés dans la prière. Une atmosphère de recueillement enveloppe la scène centrale » (1).

« Les repeints, qui sur deux des panneaux de Florence compromettent l'artiste, faussent complètement son coloris et sa facture et ont fait émettre sur van der Goes des jugements qui doivent être revisés.

Depuis van Eyck aucun flamand — pas même van der Weyden — n'est arrivé si près du grand style du chef de l'école. Nul n'a un coloris plus distingué, un faire plus simple, plus mâle, plus dépourvu souvent de ce défaut si commun à l'école, et qui consiste à surcharger les vêtements d'ornements inutiles. Nul n'a dessiné plus savamment les têtes et les mains, n'a abordé avec plus d'audace et d'originalité le réalisme dans les types et les expressions de ses personnages.

Chose étrange : tandis qu'une partie de son œuvre est encore tout imprégnée de la formule et de l'esprit gothique, il semble que telle autre

(1) *L'art au Nord et au Sud des Alpes*, à l'époque de la Renaissance. Études comparatives, p. 19.

soit déjà comme l'annonce des grandes époques à venir. Dans le retable des Portinari, la fillette du donateur a déjà, en germe, la grâce ingénue et la distinction innée des « enfants » de Van Dijck ; les saints Thomas, Antoine et Joseph, l'austérité imposante, la grandeur de lignes et les vastes fronts inspirés des évangélistes de Dürer » (1).

L'Adoration des Bergers du Musée de Berlin.

Ce tableau fut acquis à Madrid des biens délaissés par l'infante Marie-Christine de Bourbon, veuve de l'infant Don Sébastien, mort en 1875. On ne possède pas d'autres renseignements sur la provenance de cette peinture. Des auteurs penchent à la considérer comme une prédella à cause des dimensions qu'elle affecte. Nous avons déjà touché ce point au sujet de l'*Adoration des Mages* de Monforte, il serait inutile d'en reparler.

Marie, qui occupe le milieu de la scène, est représentée de face, à genoux, les mains jointes. Sa tête, encadrée de cheveux châtains, s'auréole doucement de rayons lumineux; elle est vêtue d'une robe bleue et d'un manteau de même couleur qui s'étalent autour d'elle. A sa gauche, dans une crèche à claire-voie remplie de paille, se trouve le divin Enfant nu, qui meut bras et jambes et tient, en la main droite, une fleurette, tandis que les anges qui l'entourent lui prodiguent leurs prières et leurs adorations. Les uns, agenouillés, insinuent leur petite tête en avant pour mieux contempler l'Enfant divin, tandis qu'un autre dirige son vol vers la crèche. Ils ont les mains jointes ou croisées sur la poitrine ou bien écartées, et ils s'associent, par leur recueillement ou leur admiration, aux hommages de la divine Mère. A gauche de la crèche, saint Joseph est agenouillé les mains jointes ; derrière lui, le bœuf et l'âne se tournent du côté de leur Créateur. Vers la

(1) A. J. Wauters. *La peinture flamande*, troisième édition, p. 74.



Hugo van der Goes.
MARIA PORTINARI
Triptyque des Portinari.

droite de Marie, on remarque deux bergers : l'un, à la physionomie épanouie, tête nue et les cheveux crépus, a déjà mis un genou en terre ; l'autre, bouche bée, la figure effarée, arrive en courant, la houlette sous le bras, et se découvre la tête. On voit, au plan suivant, derrière un mur bas, deux personnages dont l'un à la barbe pleine joue du hautbois tandis que l'autre applaudit de ses deux grosses mains. Il ne nous semble pas vraisemblable de voir un simple berger dans ce musicien coiffé d'un bonnet à revers, à la physionomie fine et distinguée, aux doigts déliés et dont les dehors contrastent si fort avec la bonhomie rustique des autres bergers. On ne peut songer davantage à un donateur; car il serait sans exemple qu'il eût accepté un rôle si effacé, rôle qui ne messiérait nullement à un ami du maître, ou mieux encore à l'auteur même de la peinture. Qu'on n'oublie pas d'ailleurs que Bouts, Memling et Gérard David se sont représentés dans plusieurs de leurs œuvres en se plaçant par exemple au centre même de la composition ou derrière une colonne, ou en s'isolant dans la pénombre. De l'autre côté un ange apparaît à deux bergers occupés à garder leurs troupeaux. Devant la crèche est jetée, entre des fleurettes qui croissent dans les pierres, la botte de paille qu'on retrouve en maintes compositions du maître. A droite et à gauche, à l'avant-plan, apparaissent les figures à mi-corps de deux prophètes qui, pour découvrir la scène au spectateur, tirent un voile glissant le long d'une tringle de métal.

L'idée d'associer des prophètes à une scène du Nouveau Testament n'est pas nouvelle; déjà, pour ne pas remonter plus haut, dans la tenture de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers exécutée d'après les cartons de Jean de Bruges, ils sont représentés sous un dais dans une chaïère, et comme en marge des scènes; on sait aussi quel rôle important il leur est assigné dans la *Biblia Pauperum*. Dans l'*Agneau Mystique*, les frères Van Eyck ne leur laissent qu'une place étroite, place qui leur est octroyée beaucoup plus grande dans les superbes tapisseries de l'*Annonciation* et

de l'*Adoration des Mages*, œuvres de la seconde moitié du XVe siècle (1) conservées au Musée des Gobelins. On voit encore des demi-figures de prophètes d'avant-plan dans le *Couronnement de la Vierge* d'Albert Cornelis de l'église Saint-Jacques à Bruges ; mais, faute de recul, ils sont comme écrasés sous la masse de la composition qui comprend une foule de personnages. Ici la nouveauté réside dans leur attitude, ils sont censés en effet découvrir instantanément au spectateur l'événement qu'ils avaient reçu mission d'annoncer si longtemps d'avance au peuple d'Israël. Cette ordonnance originale est bien en harmonie avec l'ingéniosité du maître, quoiqu'elle évoque la figuration d'un mystère; mais il convient de se souvenir que les combinaisons scéniques étaient moins l'affaire du clerc qui écrivait le livret que celle des artistes qui s'occupaient de l'agencement des décors du théâtre. Dans ce cas, Hugo n'a-t-il pas eu l'idée hardie de fixer par la peinture un effet qu'il avait lui-même trouvé ? Le vieillard chauve aux yeux effarés contraste avec son compagnon dont la physionomie est calme et sympathique. Tous deux, peints à une échelle beaucoup plus grande que les figures de la scène, sont d'une facture remarquable de souplesse et de largeur; mais leur présence ne distrait-elle pas un peu l'attention au détriment du sujet principal ? Cette réserve faite, on ne laisse pas d'admirer cette composition qui est peut-être la mieux conçue que le maître ait laissée, la plus une au point de vue de l'ordonnance, la plus harmonieuse et la plus animée du souffle de l'inspiration chrétienne (2). Au point de vue du coloris, le tableau du Musée de Berlin le cède à d'autres productions, non seulement à celles des débuts, mais au triptyque des Portinari.

---

(1) Voir : Dans notre ouvrage : *Les tapisseries et sculptures bruxelloises*. Pl. I et II, Bruxelles 1906.

(2) Citons, pour l'étrangeté, le jugement qui nous est tombé sous les yeux en parcourant un récent ouvrage d'élégante vulgarisation : « Hugo van der Goes... † 1483, aux œuvres difficilement reconnues, serait l'auteur d'une Adoration des Bergers, de composition mal équilibrée, d'expression banale ». — GUSTAVE GEFFROY. *Les Musées d'Europe*.



Hugo van der Goes.
ANTONIO ET PIGELLO PORTINARI
Triptyque des Portinari.





Hugo van der Goes.
L'ANNONCIATION
Triptyque des Portinari (grisailles).



M. W. Bode, après avoir établi la parenté de ce tableau et du retable des Offices avec lequel il a des affinités incontestables, et loué l'unité qui y règne, le considère comme premier en date. Mais on observe tant de progrès dans l'œuvre de Berlin qu'avec M. Friedländer nous n'hésitons pas à nous séparer du directeur de la Galerie de Berlin. Faut-il ajouter qu'elle semble si dégagée de toute convention d'école ou d'atelier et qu'elle anticipe à ce point sur son époque que M. K. Voll a voulu la retrancher du catalogue du maître pour la placer vers 1520? Cette opinion n'est pas nouvelle, elle était déjà celle de Cavalcaselle. Dans son livre sur l'Espagne, Passavant mentionne le tableau en s'appuyant sur l'autorité de Crowe et de Cavalcaselle qui, dans leur histoire de la peinture aux Pays-Bas, le citent comme une œuvre de moindre valeur dans la manière de Gérard David (1).

M. Voll ne tient pas assez compte de l'esprit général de la composition, du caractère des types de Marie, de Joseph et des Anges qui existent dans d'autres œuvres du maître, de la facture des mains, du système des draperies aux cassures adoucies, de la perfection avec laquelle tous les détails sont interprétés, tels que les brocarts, les plantes et la botte de paille, de l'emploi simultané des soliveaux et des troncs de jeunes arbres, etc. Il y a donc là des éléments d'une importance capitale ou même des accessoires caractéristiques qu'on aurait grand tort de négliger. M. Voll écarte aussi le panneau de Berlin pour la manière dont il est peint. Admettons provisoirement que l'œuvre soit postérieure à van der Goes : ou bien elle sera l'œuvre d'un pasticheur ou bien la tâche d'un copiste. D'après la première hypothèse, il se serait trouvé un artiste assez avisé pour s'assimiler non pas seulement la composition et l'esprit du maître, mais aussi pour prendre les mêmes types, les mêmes draperies et jusqu'aux moindres accessoires, le tout avec la même facture. Ce serait un phénomène sans précédent, car

(1) Die *Alt niederländsche Malerei von Jan Van Eyck bis Memling*, p. 157.

toujours le pasticheur se trahit par quelque endroit. Reste l'hypothèse d'une copie pure et simple. Celle-ci fût-elle même trouvée médiocre n'en resterait pas moins encore à l'actif de Hugo au même titre que l'*Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Munich qui est une copie exécutée d'après une production de notre artiste. Que la couleur du panneau de Berlin ne cause pas à tous un agrément égal et que cette peinture se trouve à cet égard inférieure au triptyque des Portinari, c'est manifeste ; mais on ne doit pas oublier que Hugo a été sujet à des variations. Que l'on songe seulement à la *Mort de la Vierge* où le rôle de la couleur est réduit à son strict minimum. Il est évident qu'à certains moments c'est la composition et le dessin qui préoccupent avant tout le peintre qui, dans la solitude de Rouge-Cloître, était débordé de travaux. Et puis, que le maître soit en avance sur ses contemporains, qu'en maints endroits il annonce des artistes des générations suivantes, cela résulte de l'étude même superficielle de son œuvre. M. K. Voll prend encore texte de la présence des deux prophètes qui tirent le rideau pour enlever cette peinture à van der Goes. « Or, dit-il, un motif de ce genre n'arrive » seulement qu'au XVIe siècle, comme dans le Couronnement de la » Vierge d'Albert Cornelisz dans la galerie de l'Académie à Bruges, » où deux figures similaires sont intercalées dans le tableau. » En bonne logique, il faudrait établir que les deux prophètes du tableau de Berlin présentent en leurs personnes telle note ou tel détail de costume par exemple qui les exclut du XVe siècle. Les deux prophètes sont habillés de draps d'or et de brocarts qui sont certainement de cette époque, attendu que le drap d'or du prophète chauve est le même que celui dont est faite la chape de l'ange planant au-dessus de saint Joseph dans le triptyque des Portinari ; et le brocart porté par l'autre prophète ne laisse pas d'être conçu dans le même esprit que celui de la dalmatique d'un des anges adorateurs du même triptyque. M. K. Voll n'a pas remarqué que le prophète chauve porte sur ses épaules une pièce d'étoffe rouge ; c'était sans nul doute dans la pensée de l'artiste le moyen de



Hugo van der Goes.
LA VIERGE
Triptyque des Portinari.



Hugo van der Goes.
L'ARCHANGE GABRIEL
Triptyque des Portinari.

faire valoir le caractère de la tête, procédé ingénieux qu'il a employé plusieurs fois dans le seul triptyque de Florence.

Adoration des Mages de la Pinacothèque de Munich. — Même sujet. — Kaiser-Friedrich-Museum. — Copies.

Ce tableau, peint par Gérard David, est en réalité, comme l'a démontré M. Friedländer, une copie d'une œuvre disparue du maître. A droite, au premier plan, Marie est assise devant les ruines d'un palais consistant en deux arcades surbaissées, portées par un pilier pourvu d'un chapiteau sculpté. Un fragment de mur couvert de plantes parasites est étayé au moyen d'un soliveau et d'un tronc d'arbre; soit dit en passant, l'emploi de ce dernier support constitue un détail qui se présente dans plusieurs peintures de Hugo. Marie tient de la main gauche l'Enfant Jésus assis sur un lange qu'elle soulève de la main droite. L'attitude de l'Enfant-Dieu est très animée : il tend une main vers le groupe des adorateurs et de l'autre il désigne sa Mère. Saint Joseph, qui se trouve à droite de Marie, tient son chaperon et regarde devant lui comme engagé dans une rêverie douloureuse. Le bœuf et l'âne, dissimulés à gauche dans la pénombre des ruines, oublient de manger pour considérer d'un œil béat leur hôte divin. C'est déjà une idée analogue qui a été rendue dans l'*Adoration des Bergers* du Musée de Berlin.

Deux anges planent au-dessus de la sainte Famille et s'associent à l'adoration des mages venus de l'Orient. Le roi vieillard imberbe, au profil distingué, apparait les mains jointes aux pieds du divin Enfant; sa toque et sa coupe d'or sont déposées devant lui. Derrière cet adorateur se trouve dans la même attitude le roi adulte, dont la tunique de brocart est recouverte en partie de son manteau; il tient de la main droite une bourse ouverte remplie de pièces d'or et de la gauche ses gants et son chapeau encerclé d'une couronne d'orfèvrerie. Le jeune roi d'Ethiopie, vêtu d'un cafetan, prend des mains d'un serviteur de couleur

une coupe contenant la myrrhe. Ce dernier porte un corselet mi-parti en tons clairs sur la ceinture duquel se trouve le chiffre V. Puis arrive un personnage de l'escorte à la physionomie sympathique et à la barbe pleine; il est enveloppé de son manteau et tient son chapeau à la main. On remarque derrière lui, sous une grand' porte, la tête énergique d'un éthiopien porteur d'une lance; au delà d'un mur bas, des hommes au visage glabre et coiffés de chapeaux ou de calottes; et, dans l'encadrement de la lucarne qui éclaire l'étable improvisée, le buste d'un homme à la mine rieuse. Au fond on aperçoit une demi douzaine de cavaliers de l'escorte des mages dans une place entourée de bâtiments auxquels un pignon à gradins, des combles plus ou moins élevés, une grosse tour trapue et une tourelle élégante impriment un caractère pittoresque. A l'arrière-plan se profilent des collines légèrement dessinées d'où s'élèvent, de-ci de-là, des arbres dépouillés de feuilles.

M. Friedländer a tiré de la réserve de la galerie berlinoise une copie ancienne qui, à l'exception du mage adorateur, reproduit une épiphanie identique quant à la composition à celle de Munich. Mais si cette reproduction est inférieure à maints égards, elle nous rend peut-être mieux l'accent de l'original, le copiste n'ayant pas visé ou même songé à y mettre du sien (1).

Adoration des Mages de Bath. — Même sujet de la Collection Don Juan de Valencia.

La galerie artistique de Bath (Angleterre) possède une *Adoration des Mages* de 18 1/2 pouces sur 30 en demi-figures. Cette œuvre, qui est entrée dans cette collection à la suite d'un legs de la Comtesse Comelly de Wilford Casel dans le Somerset, fut publiée une première fois, au

(1) Hugo van der Goes, *Nachlese Jahrbuch*, des Königliche Preusz. Kunst. 1904.



Hugo van der Goes.
ADORATION DES BERGERS
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).



mois de novembre 1904, sous le nom de Hans Memling dans la revue *The Connoissenr.* Apparemment l'attribution est erronée, et il ne nous fut pas malaisé, au mois de juin de l'année suivante, de démontrer, dans la même revue, que l'œuvre relevait plutôt de Hugo van der Goes. Outre que la composition est bien dans l'esprit du maître gantois, il s'y trouve diverses particularités qui paraissent justifier cet avis. Citons entre autres le type de Marie qui figure dans le tableau de la *Mort de la Vierge* du Musée de l'Académie à Bruges, et celui du vieillard qui apparaît au premier plan dans le même panneau. Il y a concordance aussi dans des accessoires tels que les trèfles du dosseret qui se répètent sur la manche de la robe de Marie-Madeleine figurée sur le diptyque de la galerie impériale de Vienne et sur le vêtement de sainte Catherine du triptyque de Buckingham Palace. L'attribution du panneau à Hugo van der Goes fut agréée sans objection d'aucune part, et il nous semblait permis de considérer cette œuvre comme une production originale du maître flamand. Au cours de l'été de 1906, le tableau figura à l'exposition du Guild Hall à Londres sous le nom de Hugo van der Goes; mais, en l'examinant à loisir, certains doutes se firent jour en notre esprit: telles faiblesses d'exécution, entre autres dans le dessin de l'Enfant Jésus, le manque de relief dans la tête de la Vierge, le défaut d'expression dans la tête du roi adulte, bref un ensemble d'indices affaiblirent notre première opinion. Le panneau ne sort donc pas des mains de Hugo; toutefois nous croyons pouvoir affirmer qu'il est une œuvre très voisine d'un original. Il nous répugnerait même de le considérer comme postérieur de longues années à l'œuvre même de l'artiste. Ce serait plutôt une production d'atelier, et à cet égard nous croyons être d'accord avec M. Max Friedländer et M. G. Hulin, dont la conviction s'est faite aussi en présence du tableau; et les inégalités dont il a été parlé précédemment sont compensées d'ailleurs par une coloration riche en rouges puissants et en verts luxuriants, ainsi que par la belle exécution du brocart et des autres détails.

On conserve au Musée archéologique de Madrid une autre copie ancienne faisant partie du legs de Don Juan de Valencia. Dans cette œuvre qu'il nous a été donné de voir à la fin de 1911, l'interprète s'y révèle beaucoup moins habile que l'auteur du panneau de Bath. Son dessin est loin d'être précis, sa couleur a je ne sais quoi de dur et de heurté, et le copiste n'a pas saisi le jeu des physionomies. Le roi vieillard et, du même côté, le profil mâle et énergique d'un homme dans la force de l'âge sont dépourvus de tout cachet. Quoi qu'il en soit, les copies de Bath et de Madrid se réfèrent à un même original; mais la seconde nous livre plus de détails tels que la poignée de la dague et le couvre-chef qui ne sont représentés dans la première que par une minime partie. Signalons en passant les analogies qu'offre la ceinture du mage avec l'objet similaire du triptyque de Liechtenstein.

Adoration des Bergers de Wilton House.

La composition nous présente des demi-figures. La Vierge, qui occupe le centre de la composition, se détache sur le fond d'une étroite muraille, debout, la tête légèrement baissée, les mains croisées sur la poitrine, adorant l'Enfant recouvert de pauvres langes et reposant dans une crèche remplie de paille. Près de ce berceau improvisé dans la détresse sont agenouillés quatre anges dans l'attitude de l'adoration. On remarque, à droite de Marie, deux bergers dans l'encadrement d'une fenêtre; l'un tient les mains jointes, l'autre appuie son bras droit sur l'épaule de son compagnon. A sa gauche, saint Joseph est agenouillé, les mains jointes, le front incliné; et, au-dessus de la tête du vénérable vieillard, apparaissent les têtes du bœuf et de l'âne. Au delà de ce groupe on aperçoit dans le lointain un ange annonçant la Bonne Nouvelle à deux bergers occupés à la garde de leurs troupeaux; l'un est agenouillé tandis que l'autre est étendu à terre comme s'il avait été foudroyé par la soudaine apparition de l'ange. Saint Joseph rappelle le



Hugo van der Goes.
ADORATION DES BERGERS
Partie médiane.
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).



Hugo van der Goes.
ADORATION DES BERGERS
Détail.
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).

type adopté dans l'*Adoration des Bergers* du tableau de Berlin, avec cette particularité toutefois que dans la panneau de Wilton House il paraît beaucoup plus âgé : ii est presque chauve et ses traits sont altérés par l'âge et les privations de la vie.

Au point de vue chronologique, ce panneau viendrait donc se placer entre le triptyque des Portinari et l'*Adoration des Bergers* de Berlin. Le type de Marie s'éloigne sensiblement de ceux que l'on remarque dans les autres œuvres de van der Goes : l'ovale de la tête et surtout le front ont pris un développement exagéré. On est aussi frappé des incorrections de dessin qui déparent l'Enfant Jésus, les têtes et les mains des anges. Pour les deux bergers si vrais d'aspect et de sentiment, ils sont bien dans la donnée des personnages familiers à Hugo van der Goes. La composition est à n'en pas douter de cet artiste ; elle rappelle par l'ordonnance l'*Adoration des Mages* de la Galerie artistique de Bath.

Dans une étude antérieure, nous n'avons pas hésité, même sur le vu d'une photographie, à considérer le panneau de Wilton House comme une copie ancienne d'une œuvre de Hugo van der Goes. La peinture fut très probablement acquise par Thomas, comte de Pembroke, entre les années 1700 et 1710. La première mention en est faite dans le catalogue de Gambarini et le panneau fut attribué alors à Jean Van Eyck. Longtemps on n'y prit pas trop garde ; il avait été brisé en trois morceaux et ceux-ci furent rapprochés au moyen d'une lanière de cuir placée au dos ; il séjourna dans la loge du concierge de Wilton House ; et, il y a dix ans environ, il passa dans un tiroir où il fut découvert par feu Arthur Strong. A son instigation le panneau fut réparé et nettoyé. Et M. Strong fut le premier à le considérer comme une œuvre de Hugo van der Goes. Sir Walter Armstrong remarqua que le type de la Vierge n'est pas semblable à celui du triptyque des Portinari ; mais il nota diverses particularités qui appartiennent sans conteste à l'artiste gantois et il est donc convaincu que l'œuvre émane bien de la main de Hugo. De son côté M. Max Friedländer écrit : « Autant que

» j'en puis juger par une photographie, c'est certainement un Van der » Goes et un original de sa propre main ; quant à l'œuvre de Bath, » je crois depuis que je l'ai vue non pas seulement en reproduction, » mais l'œuvre elle-même, que c'est une ancienne copie d'après Van der » Goes ou bien faite dans son atelier. Votre peinture me paraît de » beaucoup plus fine qualité, et approche vraiment près de la grande » composition de notre Musée de Berlin » (1). De son côté M. G. Hulin se range à notre manière de voir (2).

Deux donateurs. — Volet d'un triptyque de Saint-Sauveur à Bruges.

Cette œuvre, qui figura à l'exposition des Primitifs en 1902, représente le martyre de saint Hippolyte. Elle est considérée par la plupart des critiques comme une œuvre de Thiéry Bouts, à l'exception toutefois du panneau dextre, représentant les portraits des époux de Berthoz, que l'on attribue à bon droit à van der Goes. Cette opinion n'a guère été mise en doute dans ces derniers temps, si ce n'est par M. Karl Voll qui persiste à ne voir dans le triptyque que la seule main de Thiéry Bouts. Il existe pourtant une divergence manifeste entre les portraits et les deux autres parties. Les époux, Hippolyte de Berthoz et Elisabeth de Keverwyck, ont des vêtements foncés de pourpre violette qui constituent comme une dissonance avec les figures aux costumes riches et éclatants des autres scènes. Cette différence se constate d'une manière encore plus surprenante dans les carnations pâles et grasses tandis que les autres sont d'une tonalité chaude et dorée. Les mains des donateurs d'un modelé souple sont beaucoup mieux observées

---

(1) Captain Naville R. Wilkinson. Wilton House Pictures, vol. p. 134.

(2) Je me dispense de transcrire ici mon opinion émise dans ma lettre du 18 septembre 1906 et reproduite par l'auteur du catalogue. Elle se trouve d'ailleurs résumée dans les lignes qui précèdent.



Gérard David. — D'après Hugo van der Goes.
ADORATION DES MAGES
(Pinacothèque de Munich).



ANONYME — D'après HUGO VAN DER GOES.
ADORATION DES MAGES
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).

que celles exécutées par Thiéry Bouts. Très caractéristique surtout la tête du personnage d'un style superbe en dépit de l'affreuse perruque dont elle est affublée. Le panneau a été restitué au maître gantois par M. von Tschudi. De leur côté M.M. Friedländer et Hulin partagent cette manière de voir et ce dernier a du reste très bien résumé la question :

« Ces portraits, dit M. Hulin, sont des chefs-d'œuvre de Hughes » Van der Goes. De la main de ce dernier sont aussi les tons d'un vert » bleu intense qu'on remarque aux arrière-plans. Ces tons qui mettent » si bien en valeur les deux portraits sont posés après coup ; ils » manquent dans les autres parties du triptyque, et se retrouvent par » contre dans le volet senestre du célèbre retable Portinari à Florence. » Le style des figures marque aussi une époque très voisine de ce » fameux retable. Deux hypothèses sont possibles pour expliquer la » collaboration de Dieric et de Hughes : ou bien Dieric laissa le tableau » inachevé à sa mort (1475) et les Berthoz confièrent l'achèvement » à Hughes Van der Goes qui à ce moment venait de terminer son » célèbre retable : ou bien du vivant même de Dieric, déjà vieux, » surchargé de travaux et fixé à Louvain, les portraits furent confiés » à Hughes Van der Goes qui faisait à la même époque les portraits » d'autres Brugeois, les Portinari. On sait que Hughes, né et fixé » à Gand, ne s'est jamais établi à Bruges, mais qu'il y travailla » passagèrement.

» La première hypothèse placerait les portraits peu après, la » seconde peu avant la date de 1475 » (1).

(1) Ce triptyque, qui provient de la corporation des porteurs de chaux à Bruges, est pourvu de volets en grisaille avec les figures de saint Hippolyte et de sainte Elisabeth, accompagnés des armes des donateurs. Deux autres panneaux aussi en grisaille, représentant saint Charlemagne et sainte Marguerite, ont été au XVIe siècle ajoutés à ce triptyque. Pour M. Friedländer, les grisailles (du XVe siècle naturellement) tiennent plutôt de van der Goes que de Bouts. Nous n'y avons pas retrouvé la maîtrise du moine artiste ; mais il importe de tenir compte de ce fait que les grisailles ont souvent subi de mal-

Le Donateur du Rijcksmuseum d'Amsterdam.

Ce Musée est, depuis 1903, dépositaire d'un panneau de 0.323×0.230, que M. Leenbruggen acquit lors de la vente de la collection de M. P. A. Borger en 1882 chez MM. Fr. Muller & Cie à Amsterdam. C'est le volet senestre d'un triptyque raccourci par le bas. Il représente un personnage d'une cinquantaine d'années, à la face glabre et aux cheveux rabattus sur le front, qui est tourné vers la droite et qui est assisté par un saint Jean Baptiste barbu, d'un type impersonnel, qu'on rencontre dans les copies de l'*Adoration des Mages* de Munich et de Berlin. La personne du saint Précurseur n'a rien de particulièrement défini, pas même les mains, — cette partie toujours si fidèlement analysée chez van der Goes. En revanche, la tête du donateur s'impose à notre admiration par la netteté et le caractère du dessin, la fermeté du modelé, la vie et la force que décèle le regard, ainsi que par l'expression austère et pleine d'énergie de la bouche. Ce précieux débris appartient à la maturité du maître et doit donc être contemporain du volet de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges. Le catalogue d'Amsterdam le désignait comme peint dans la manière de van der Goes. « Mais il y a là à notre avis quelque chose de » plus que la manière du maître, écrivait M. Durand-Gréville. Si ce » n'est un original de Hugo, ce serait une copie faite par un élève très » pénétré de ses principes. Voilà du moins, en attendant une vérification » directe, ce que semble dire le premier examen. » Avant cette remarque judicieuse, M. le Professeur Six s'était déjà prononcé d'une façon très nette en faveur de notre peintre et il eût voulu voir son opinion prévaloir plus tôt dans la rédaction du catalogue. Aujourd'hui toute hésitation, à cet égard, est certainement dissipée, ainsi que cela résulte des dernières éditions du catalogue du Rijcksmuseum.

---

adroites retouches. Il est permis aussi de croire à l'intervention d'un élève. Bruges 1902. *Exposition des Primitifs flamands. Catalogue des tableaux,* J. Weale, pp. 16-17. Max Friedländer. *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV und XVI Jahrhunderts auf der Austellung zu Brügge.* 1902, pp. 9 et 10. Pl. 22 et 23.



HUGO VAN DER GOES (copie).
ADORATION DES MAGES
(Galerie artistique de Bath, Angleterre).





Hugo van der Goes (copie).
ADORATION DES MAGES
(Musée archéologique, Madrid).

Le panneau, qui provient de l'abbaye des Dunes, a $1^{m}25$ de haut sur $1^{m}20$ de large. — Marie est représentée au milieu de la composition, étendue tout habillée sur un lit drapé. Sa tête voilée de blanc repose sur un coussin; elle tient les mains jointes. Sa face est livide et ses yeux quasi éteints sont tournés vers le ciel d'où descend son divin Fils. Les traits de la physionomie du Sauveur sont encore empreints de tristesse à la vue des dernières souffrances de sa Mère, souffrances qu'avive encore l'ardent désir d'être enfin réunie à son Fils. Il ouvre les bras tandis que deux anges tiennent les plis de son manteau; dans la gloire lumineuse dont il est entouré on aperçoit les séraphins qui font cortège au Fils de l'Homme. Autour de la couche de Marie sont groupés les apôtres. Deux d'entre eux sont assis au premier plan : celui qui est à gauche, très âgé et chauve, à la figure glabre et austère, pose la main sur un angle du lit; l'autre, un évangéliste d'âge mûr, appuie la main droite sur un livre et laisse errer sur le spectateur un regard mélancolique. A droite de Marie on remarque deux apôtres; le plus jeune, peut-être saint Jean, détourne la tête pour dissimuler sa douleur; un autre debout lève les mains pour exprimer sa surprise.

Ce groupe se complète par la présence de deux vieillards : l'un debout a la figure boursoufflée; l'autre qui est assis a la chevelure souple et une barbe abondante. A gauche de Marie se tient appuyé des deux mains au chevet du lit un disciple dont le type se présente dans l'*Adoration des Bergers* du Musée de Berlin; il suit d'un œil anxieux les progrès du mal, tandis que saint Pierre, revêtu de l'aube et de l'étole, se tourne vers la droite et, pour accomplir l'acte liturgique, fait allumer le cierge tenu par saint Thomas dont la figure nous est connue par le triptyque des Portinari. Près de lui est agenouillé un apôtre imberbe, à la face large, aux yeux rêveurs, la tête encapu-

chonnée posant sur le lit entre ses mains qui égrènent un rosaire, ce pendant qu'un compagnon aux traits bouleversés semble s'agiter sous l'obsession de pensées douloureuses, et derrière lui un apôtre, à la longue barbe et à l'épaisse chevelure, prie les mains jointes.

Une impression de tristesse, qui, suivant le caractère des personnages, se manifeste profonde, inquiète ou résignée, se dégage de cette composition où le maître a mis en scène les membres du collège apostolique dispersé dans les diverses parties du monde ancien et qui furent réunis, au dire d'une pieuse légende, en même temps d'une façon merveilleuse au chevet de Marie. Les annonciateurs de la bonne nouvelle sont là fatigués, usés, vieillis avant l'âge par de rudes et incessants labeurs, pour assister au départ de celle qui, depuis l'Ascension, constituait en quelque sorte l'âme de l'Église. Toutes ces figures sont si individualisées et si vécues que l'artiste semble avoir connu personnellement chacun des acteurs de cette scène. Il y a plus de détails pittoresques, convenons-en, chez le maître de la *Mort de la Vierge* ou même dans le sujet similaire du triptyque de l'Hôpital Saint-Jean à Bruxelles, attribué par plusieurs critiques erronément à Bernard van Orley; mais l'impression de douleur sourde, profonde, morne même, qui enveloppe l'œuvre de Hugo, a fait de ce panneau l'une des pages les plus originales, les plus fortes, les plus senties, sinon les plus attrayantes de notre ancienne école flamande. La couleur n'y joue, en effet, qu'un rôle accessoire, car l'œuvre se tient dans des tonalités grises ou bleues, tout l'effort ayant porté sur la composition, le dessin, le modelé, la facture et le caractère des têtes et des extrémités. Nous noterons en particulier le dessin savant et nerveux des deux personnages du premier plan; les critiques modernes les plus exigeants ne les désavoueraient point.

Cette composition puissante et originale a fait l'objet de copies dont l'une très ancienne se trouve dans la cathédrale Saint-Sauveur, à Bruges; elle paraît fidèle quant au dessin; elle laisse aussi l'impression d'une grisaille relevée de quelques tons. Seulement il y a une grande diffé-



HUGO VAN DER GOES (copie).
ADORATION DES BERGERS
(Wilton House, Angleterre).



rence sous le rapport de la couleur ; le copiste interprète les rouges d'une manière peu heureuse, il rend le rouge laque par une couleur très aigre, une sorte de jus de groseille qui enlève à l'ensemble toute son harmonie. Au dire de M. J. Weale, une autre copie dont il ne donne aucun détail se trouverait dans une collection privée en Angleterre (1).

Il existe au Musée de Valenciennes une peinture sur bois de $0^{m}93$ de haut sur $0^{m}94$ de large représentant la *Mort de la Vierge*. C'est une traduction très libre de l'œuvre de van der Goes où l'interprète s'est appliqué, semble-t-il, à enlever le mystère qui plane sur la composition de Bruges en y mettant plus de lumière et de coloris, et en affaiblissant le caractère de toutes les têtes. Ici, il substitue à une draperie une fenêtre ouverte laissant voir un paysage; là, il dispose une chambre dont une fenêtre et une porte prennent jour sur la campagne. Il renonce aux tons mats de Hugo pour adopter un coloris chaud et brillant ; il revêt même le lit de Marie d'une couverture de brocart d'un effet choquant. Ajoutons, d'autre part, qu'il a simplifié le sujet en ne laissant au Christ que deux anges pour tout cortège ; et il n'a pas réussi à conserver à la physionomie de Marie et à celles des apôtres ces airs graves et austères qui donnent tant de cachet à la conception de van der Goes. Le panneau, qui doit remonter au début du XVIe siècle, provient de l'abbaye de Vicoigne et a subi de très fortes restaurations (2).

Le panneau de Bruges a encore donné lieu à des interprétations ; l'une des plus curieuses à coup sûr est une grande fresque du commencement du XVIe siècle, découverte, il y a peu d'années, en l'église du village de Meysse situé non loin de Bruxelles. Quoiqu'elle soit attribuée à tort ou à raison à Frans Floris, ce n'est pas un chef-d'œuvre, mais une intéressante production d'un éclectique amoureux de détails. A la venue du Sauveur qui descend du ciel pour recevoir l'âme de sa mère, le

(1) L'état de conservation du panneau de Bruges a donné lieu à des discussions dont il sera parlé dans le chapitre consacré aux *documents*.

(2) *Catalogue du Musée de Valenciennes.* — Valenciennes 1898, pp. 86-87.

peintre a substitué l'*Assomption de la Vierge* accompagnée, dans sa montée triomphale, d'anges chanteurs et d'anges musiciens. La composition se complète ensuite par la présence du donateur avec ses fils, et de la donatrice avec ses filles qui sont agenouillés aux avant-plans. Plus bas, une autre fresque, une *Adoration des Bergers,* rappelle le sujet similaire du triptyque des Portinari. L'ordonnance en est moins complexe, mais l'attitude de Marie, celle des anges, et le groupe des pasteurs constituent des réminiscences du célèbre retable.

Le panneau du Musée de Valenciennes où sont reproduites plusieurs des particularités du tableau du Musée de Bruges n'est qu'une œuvre médiocre ; cependant cette interprétation manifeste une certaine indépendance vis-à-vis de l'original, à moins que ce ne soit une copie d'un panneau disparu. Ce ne serait pas du reste la première fois que Hugo aurait traité l'un des sujets le mieux appropriés à son tempérament mélancolique. Il existe en effet, dans les galeries de peintures de Berlin, de Prague et de Londres, des panneaux de la *Mort de la Vierge* identiques quant à la composition. « Je ne puis, dit M. Friedländer, renoncer à l'opinion que les deux petites représentations de la *Mort de la Vierge* du Musée de Prague et de Berlin ne soient copiées d'après une création de Hugo van der Goes, mais avec une telle hypothèse combien grande est la difficulté pour l'exemplaire de la National Gallery qui s'en écarte pour le style » (1).

Toutes les attitudes sont identiques à celles qu'on observe dans les panneaux dont il vient d'être question. Seulement les têtes des personnages sont plus archaïques, entre autres celle de Marie qui évoque la manière du maître de Flémalle, presque au même titre que la vue de ville aperçue de la fenêtre et que le groupe de J. C. apparaissant au-dessus du chevet du lit accompagné de quatre anges. On pourrait alors se poser la question de savoir si le panneau de Londres est antérieur à van der

(1) Voir la *Nachlese,* déjà citée.

Goes ou bien s'il est l'œuvre d'un archaïsant. Et notre embarras ne laisse pas d'être réel, et cependant nous inclinerions à adopter la seconde conjecture.

On a remarqué aussi que Martin Schongauer avait connu cette page maîtresse de la *Mort de Marie,* s'il n'a pas songé à en tirer une copie ou une interprétation, il s'est rapproché de l'idée dominante du maître gantois. Il convient de signaler à gauche du spectateur une tête vue de face qui reproduit à n'en pas douter une tête du tableau brugeois.

V. — ŒUVRES DIVERSES. — PANNEAUX ET PEINTURES EN DÉTREMPE

Les œuvres dont nous allons parler se rapportent en réalité aux premiers temps du maître, et elles seraient venues à leur véritable rang si nous n'avions été amené à les connaître ou à les étudier plus spécialement qu'après le tirage des premières feuilles du présent ouvrage.

Vierge du Musée de Cassel.

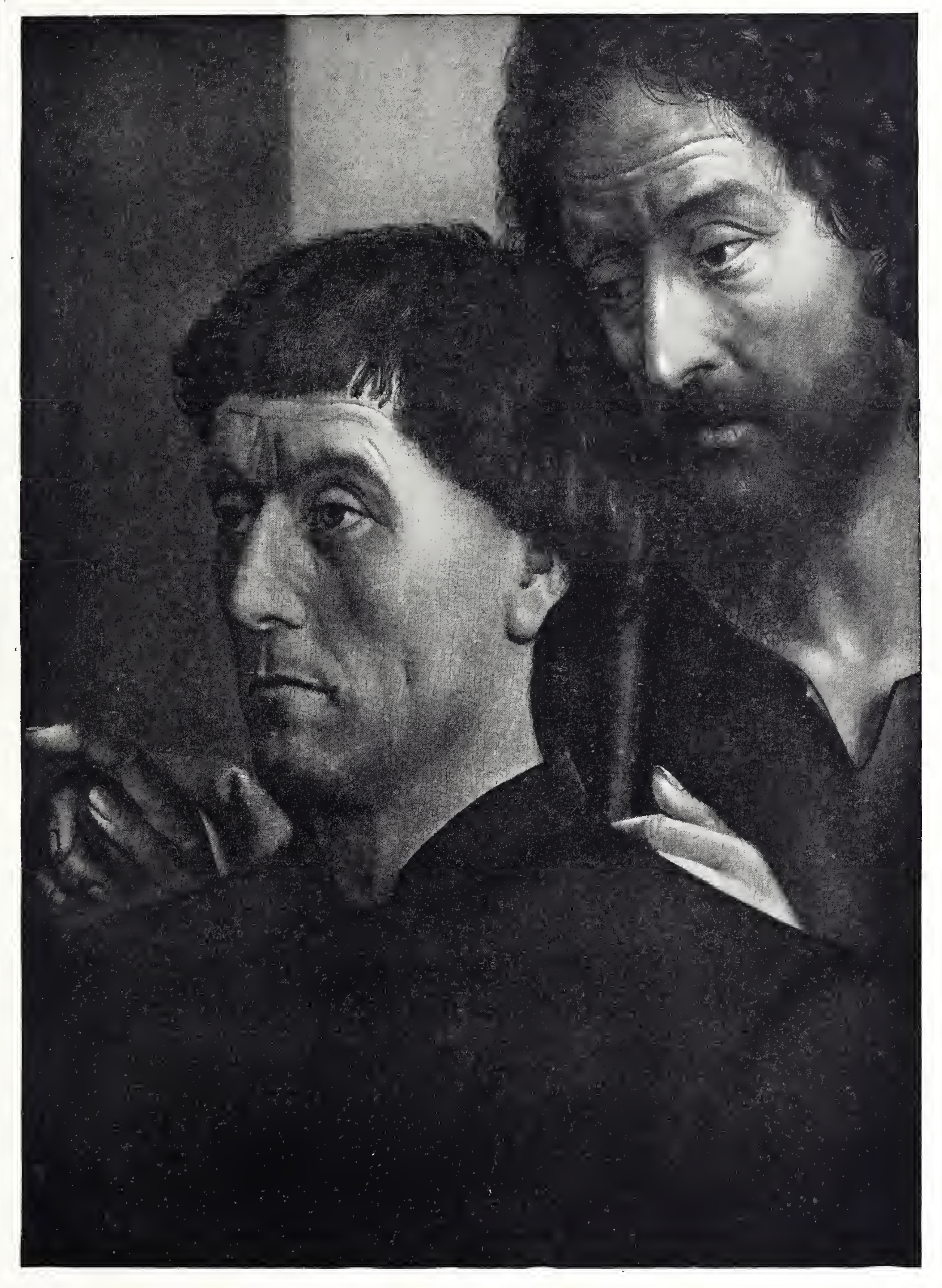
Ce morceau, qui mesure 0^m498 de haut sur 0^m328 de large, fut découvert il y a quelques années, lors d'une vente à Cologne, par M. Otto Eisenmann. Il fut exécuté en détrempe sur toile et a été transporté sur panneau.

Marie tenant l'Enfant Jésus est représentée debout en demi-figure, devant un parapet couvert d'un tapis rouge où se lit l'inscription en caractères blancs : *Lactasti Sacro Ubere.* La Vierge porte un vêtement bleu vert avec un galon d'or ; sur l'épaule droite se trouve une étoile dorée. Le paysage, formé au premier plan de collines verdoyantes, a pour lointain des montagnes. La divine Mère tient de la main gauche l'Enfant Jésus qui s'est détaché du sein maternel pour laisser errer ses regards, et Marie, la tête légèrement penchée, se laisse absorber dans une douloureuse méditation. Au rendu d'un réalisme intense, le maître a su imprimer une note de grave et pieuse intimité qu'on ne rencontre au même degré chez aucun de nos primitifs.



HUGO VAN DER GOES.
HIPPOLYTE DE BERTHOZ ET ELISABETH DE KEVERWYCK
Volet de triptyque.
(Cathédrale Saint-Sauveur, Bruges).





Hugo van der Goes.
UN DONATEUR ASSISTÉ DE SAINT JEAN-BAPTISTE
Fragment d'un volet de triptyque.
(Rijcksmuseum, Amsterdam).

Le type de Marie au front vaste et dégarni appartient bien à la catégorie de ceux affectionnés par le peintre flamand. Quant à celui de l'Enfant, il participe franchement sinon à la laideur du moins à la vulgarité de sa mère. Seulement le sentiment de vie et d'observation qu'ils révèlent l'un et l'autre dissipe une impression première qui n'a rien d'agréable. Le modelé des mains et des têtes dénote un dessinateur de grande habileté. Le nimbe discoïde alourdit la tête de Marie et ne se voit dans aucune œuvre du maître. Nous serions tenté de le considérer comme une ajoute d'une main indiscrète. Au témoignage de M. Bochlau, toutes les carnations sont très bien conservées, tandis que les draperies ont été repeintes, et le paysage a été frotté au point d'être méconnaissable.

La détrempe de Cassel doit être rangée parmi les œuvres de Hugo. Il serait superflu d'ajouter que nous renonçons à suivre M. H. Morton Bernath qui en attribuait la paternité à Juste de Gand (1). Il faut donc s'en tenir à l'opinion d'Otto Eisenmann dont l'œil perspicace avait reconnu le style du maître, et il conviendrait dans la classification de ranger cette détrempe après celle du Musée de Berlin.

Sainte Anne du Musée Royal de Bruxelles

Ce tableau figure sous la dénomination de l'école de Memling ; c'est une charmante scène de famille qui se passe dans un site accidenté dont l'herbe s'est dorée sous les rayons du soleil. Au milieu se trouve sainte Anne assise sur un banc de briques couvert de gazon ; elle est vêtue d'une robe rouge cerise et d'un manteau violet pâle sur lequel tranchent sa coiffe tuyautée et son voile blanc. Elle tient la main droite sur la poitrine, et prend la main de l'Enfant Jésus qui est posé sans aucun lange sur les genoux de son aïeule. La Vierge a une robe et

(1) Tout en renonçant à l'hypothèse dont il s'agit, il est bon de noter la parenté qui existe entre la Vierge de Cassel et celle de l'Epiphanie — toile peinte de Trévi. Voir fig. 16 et fig. 17 de notre étude juin et juillet 1912, dans l'*Art flamand et hollandais*.

un manteau bleus dont les plis aux cassures profondes s'étalent autour d'elle. Sur le banc est déposé un livre d'Heures ouvert que Marie a abandonné pour jouer avec son tendre nourrisson. Cependant un jeune religieux franciscain, agenouillé à droite et les mains jointes, adore le divin Enfant. A gauche un bloc rocheux couvert de verdure, des arbres isolés et deux collines, entre lesquelles se profilent les tours et les édifices de la ville voisine, forment le paysage. Le coloris est clair, un peu froid et traité en manière d'émaux.

Faut-il attribuer ce panneau à Hugo ? Plusieurs connaisseurs sont de cet avis. M. Firmenich-Richartz l'a même reproduit dans son étude sur le maître gantois. M. W. Bode et M. M. Friedländer le considèrent plutôt comme une œuvre d'école. Certes l'esprit de la composition, le choix des types et les carnations d'un modelé grisâtre font penser au maître des Portinari ; mais l'expression de la physionomie de Marie n'a rien de cette mélancolie plus ou moins accentuée qui caractérise les figures similaires de Hugo ; on n'y retrouve pas non plus le dessin serré avec lequel il traite d'habitude les mains; de plus les plis du linge et des vêtements n'ont pas la souplesse relative qu'on observe dans maintes œuvres de van der Goes.

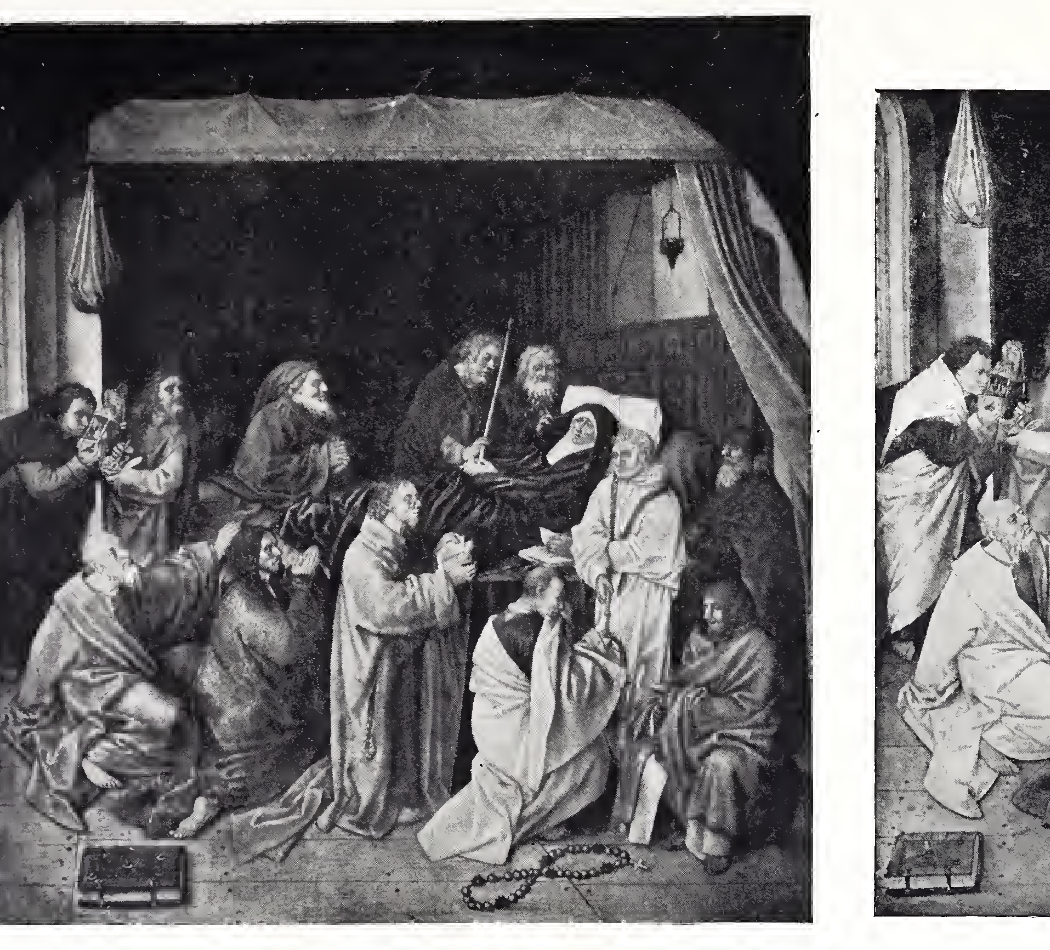
Feu M. von Tchudi nous déclara, il y a de lointaines années, devant le tableau après l'avoir étudié minutieusement, qu'il le tenait pour une œuvre de l'artiste gantois. Et tout récemment M. G. Hulin y reconnaissait, avec la froideur du coloris et en dépit de certaines faiblesses, la manière du maître. En tout cas, s'il en est ainsi, l'œuvre doit remonter aux premières années de sa carrière.

Les lamentations sur le corps du Christ

Dans la Revue de l'*Art flamand et hollandais* nous avons signalé, au mois de juillet 1913, trois panneaux qui nous paraissent dériver d'une œuvre originale de van der Goes. Le plus ancien, qui remonte à la fin du



Hugo van der Goes.
LA MORT DE LA VIERGE
(Musée de l'Académie, Bruges).



MORT DE LA VIERGE
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).



MORT DE LA VIERGE
(Musée de Prague).

XVe ou bien au début du XVIe siècle, appartient à M. le Conseiller E. Joly. C'est un panneau en bois de chêne de 0^m470 de long sur 0^m415 de haut, peint à l'huile.

L'Homme-Dieu est couché transversalement sur le sol que couvre un blanc linceul. Marie, qui porte une robe d'un bleu foncé tirant sur le vert et un voile brun, est agenouillée et soutient dans son giron la tête ensanglantée de son Fils, tandis qu'elle pose la main sur sa poitrine. Près d'elle est placée la couronne d'épines. A la droite de la Mère de Dieu sont assis sur le sol saint Jean et Marie-Madeleine. Le disciple bien-aimé à la blonde chevelure porte une robe et un manteau rouge carmin ; il apparaît dans une pose prise sur le vif, le coude droit appuyé sur le genou et joignant entre eux, comme par contenance, les bouts des doigts ; tandis que Marie-Madeleine, le buste droit et la tête légèrement inclinée, tient les mains enlacées. Elle a une robe vert mousse avec des manches bleues et des revers de petit gris, que dépassent les poignets rouges d'un vêtement de dessous. Son manteau gris violet est ramené sur le genou gauche, et un voile foncé couvre en partie ses cheveux bruns que rehausse un petit diadème d'orfèvrerie. Des lisérés d'or agrémentent le bord de la plupart des vêtements.

Les personnages peints en très vives couleurs s'enlèvent sur la masse du Golgotha couvert d'une herbe jaune. Des arbres à la ramure grêle et, à gauche, l'esquisse sommaire de la ville de Jérusalem achèvent le paysage.

Le Christ aux chairs livides est d'un dessin fortement accusé, et les articulations se marquent par un modelé de teinte violacée. Les masques de Marie et de saint Jean sont convulsés et presque grimaçants. C'est en quelque sorte la répétition du phénomène que nous avons constaté à propos de la *Descente de Croix* de Naples. Apparemment le copiste s'est montré impuissant à saisir le jeu des physionomies et il a exagéré le caractère des draperies. On reconnaît néanmoins dans ce panneau maintes notes caractéristiques du maître gantois, tel le type de saint Jean, telle

encore la pose réaliste du corps du Sauveur. A cet égard on trouvera un point de comparaison dans la *Descente de Croix* du Musée de Naples dont nous avons parlé plus haut. C'est, en tout cas, une peinture dépourvue de tout raffinement et qui témoigne d'un pinceau expéditif. Mais si imparfaite que soit cette copie, elle nous permet toutefois d'entrevoir la forte et tragique impression qui se dégageait de l'original au sortir des mains de notre maître.

Il existe une répétition de la même scène faisant partie de la collection de M. Paul de Decker ; c'est un panneau en bois de chêne peint à l'huile, haut de $0^{m}43$ et long de $0^{m}49$. A coup sûr elle ne procède pas du même praticien que le spécimen dont il vient d'être parlé. On remarque, en effet, que le peintre a adouci les expressions des physionomies, et qu'il a dès lors atténué singulièrement le côté dramatique de la scène. D'autre part le paysage est traité d'une façon sommaire : ici un arbre est supprimé, là d'autres sont rendus sans la moindre recherche d'élégance. Si, pour le choix des couleurs, cette peinture ne s'écarte pas de la copie citée en premier lieu, elle lui cède, à coup sûr, pour l'éclat du coloris. Il est aisé de constater que les deux panneaux dérivent l'un et l'autre d'une œuvre disparue qui semble s'être popularisée par maintes copies. Celles qui viennent de nous retenir ont été importées d'Espagne.

Il existe chez M. Gomez Moreno, professeur à l'Université de Madrid, un troisième tableau où l'artiste a conservé, à quelques détails près, la même ordonnance, tout en lui imprimant un cachet différent de celui que l'on constate dans les deux premiers panneaux. Il n'a pas tenu à rendre ce qu'il y avait de poignant dans la composition, mais il a adapté le sujet à son tempérament, sinon à une piété plus douce et plus sereine. Les physionomies de Marie et de saint Jean ne reflètent plus aucune émotion violente, Marie-Madeleine ne verse pas même de larmes, les personnages ne se lamentent plus sur les souffrances et la mort du Sauveur : ils prient et contemplent en silence son corps, l'objet d'une si



Hugo van der Goes.
LA VIERGE ET L'ENFANT
(Musée de Cassel).

douloureuse passion. Cet adoucissement dans l'expression des sentiments va de pair avec une certaine élégance de formes, ainsi qu'en témoigne la tête de Marie. Aussi nous éloigne-t-il de la pensée dominante de la production originale. Les draperies elles-mêmes ont perdu ce qu'elles offraient d'accusé et de tumultueux.

Il convient toutefois de faire des réserves au sujet de la figure du Christ pour laquelle l'interprète n'a pas voulu, ou plutôt n'a pas su dissimuler son emprunt. La pose et le modelé du corps, le caractère réaliste de la tête et des extrémités sont encore dans la manière de van der Goes. Aussi bien cette figure est-elle trop forte et trop grande par rapport aux autres personnages; elle rompt l'équilibre et l'harmonie de la composition, mais elle nous ramène plus sûrement vers l'œuvre initiale; et, à cet égard, elle complète l'impression que nous donne le panneau appartenant à M. le Conseiller E. Joly.

Le lecteur sera sans nul doute frappé de la simplicité de ces peintures; soit qu'on les considère comme des copies ou des interprétations, la scène est réduite à sa plus simple expression, et n'y paraissent que les acteurs qui furent le plus directement associés au plus douloureux des mystères. L'artiste a supprimé le mouvement et le geste, et il a attendu tout l'effet des attitudes et des expressions. A cet égard il serait intéressant de rapprocher cette page des lamentations du diptyque de Vienne où l'on voit, dans une composition présentée en profondeur, des personnages qui marchent, agissent, font des gestes et poussent même des cris.

Les deux premiers panneaux furent exécutés à la fin du XVe siècle ou bien au début du XVIe, pour une exportation quasi mercantile; tandis que la peinture appartenant à M. Gomez Moreno annonce plus de recherche; notons aussi qu'elle constituait autrefois, comme en témoigne la présence des charnières, le panneau central d'un triptyque. L'anonyme s'y révèle comme un maître doué de personnalité, d'un sens délicat et dans une manière qui ferait songer à l'auteur des *Annonciations* de

Munich, de Berlin, de M. G. Taymans, etc. De toute façon l'anonyme de Madrid n'est pas indigne de voisiner avec cet artiste que M. G. Hulin identifie avec Albert Bouts.

Le tableau original, pour la découverte duquel nous faisons des vœux, devait appartenir à la première partie de la carrière de van der Goes, au moment où le maître, tout pénétré du pathétisme de Roger van der Weyden, affirmait cependant des tendances déjà bien personnelles.

Un Diptyque de Hugo van der Goes (?).

On conserve au Musée d'Altenbourg en Saxe, n° 182 du catalogue, une peinture en détrempe provenant d'Italie, qui est signalée comme un *Ecce Homo,* mais qui, en réalité, nous montre le Sauveur en demi-figure soutenu par trois personnages. Son corps inanimé est disposé transversalement de gauche à droite, et la tête, par un mouvement contraire, s'incline vers la gauche. Joseph d'Arimathie, à la ceinture d'or, rappelle un des apôtres à grande barbe de la *Mort de Marie* du Musée de Bruges ; à gauche en bas se trouvent Nicodème et un personnage chauve qui serait le donateur. Que cette peinture se rattache par l'esprit et plusieurs détails à la composition de Naples et d'Oxford, cela nous paraît indiscutable (1).

Il conviendrait aussi de rapprocher le Christ d'Altenbourg de celui d'Holyrood et on y constaterait des analogies dans la manière de rendre le torse et les mains (2). Cette représentation, qui est malheureusement très abîmée, est surmontée d'une banderole où se lit le texte suivant : HONOR ET BENEDICTIO CRUCIFIXO FILIO QUI NOS SUPPLICIO REDIMIT AUXILIO (3).

---

(1) *Zeitschrift für bildende Künste,* B. XIV, 1912-1913. Ein Dipthychon des Hugo van der Goes, pp. 83-85.

(2) *Art flamand et hollandais,* Juste de Gand, Notes critiques juin-juillet 1912, p. 28 du tirage spécial.

(3) M. Morton, H. Bernath voit une faute de transcription et propose à bon droit *exilio* en place du mot *auxilio*.



Hugo van der Goes.
SAINTE ANNE
(Musée de Bruxelles).

La bordure, consistant en un semis de branches de fraisier et de papillons, évoque la facture des décorations marginales si fort en honneur dans l'école des enlumineurs ganto-brugeois du XVe au XVIe siècle. Il y a donc lieu de croire que la toile d'Altenbourg a vu le jour en Flandre. Et comme Madame G. Ring le remarque, il n'est pas vraisemblable que cette peinture, exécutée en détrempe, ait pu servir à un étendard appelé par sa destination à subir beaucoup de secousses. C'est assez dire qu'il faut renoncer à l'hypothèse émise par M. Bernath qui avait tenté d'identifier cette œuvre d'art avec celle que renseignent les comptes de la confrérie du Corpus Christi d'Urbin, et pour laquelle Juste de Gand, auteur de la fameuse Cène, peignit un étendard en 1475.

« *1475. A di 7 marzo. E più tela a Mtro Giusto depentore che diceva voler fare una insegna bella per la fraternità.* »

Toute détériorée que nous soit parvenue cette toile, il est possible néanmoins de s'apercevoir que, si elle n'émane pas de la main même de van der Goes, elle doit procéder selon toute vraisemblance de son atelier. C'est d'autant plus compréhensible qu'il se faisait entre les Flandres et l'Italie un trafic considérable de toiles peintes. Les maîtres en renom eussent à peine suffi à l'exécution de nombreuses commandes, s'ils n'avaient eu des élèves ou des collaborateurs capables de reproduire ou même d'interpréter leurs propres œuvres. Il va sans dire que maintes productions émanaient de leur seul pinceau, tels le fragment d'Oxford et celui du Kaiser-Friedrich-Museum rapportés d'Italie et dont nous avons déjà parlé.

Madame G. Ring publie un panneau de la collection Carand qui reproduit la composition d'Altenbourg. Au lieu d'un fond d'or on voit le Golgotha éclairé des lueurs crépusculaires sur lesquelles tranchent les montants d'une échelle (1).

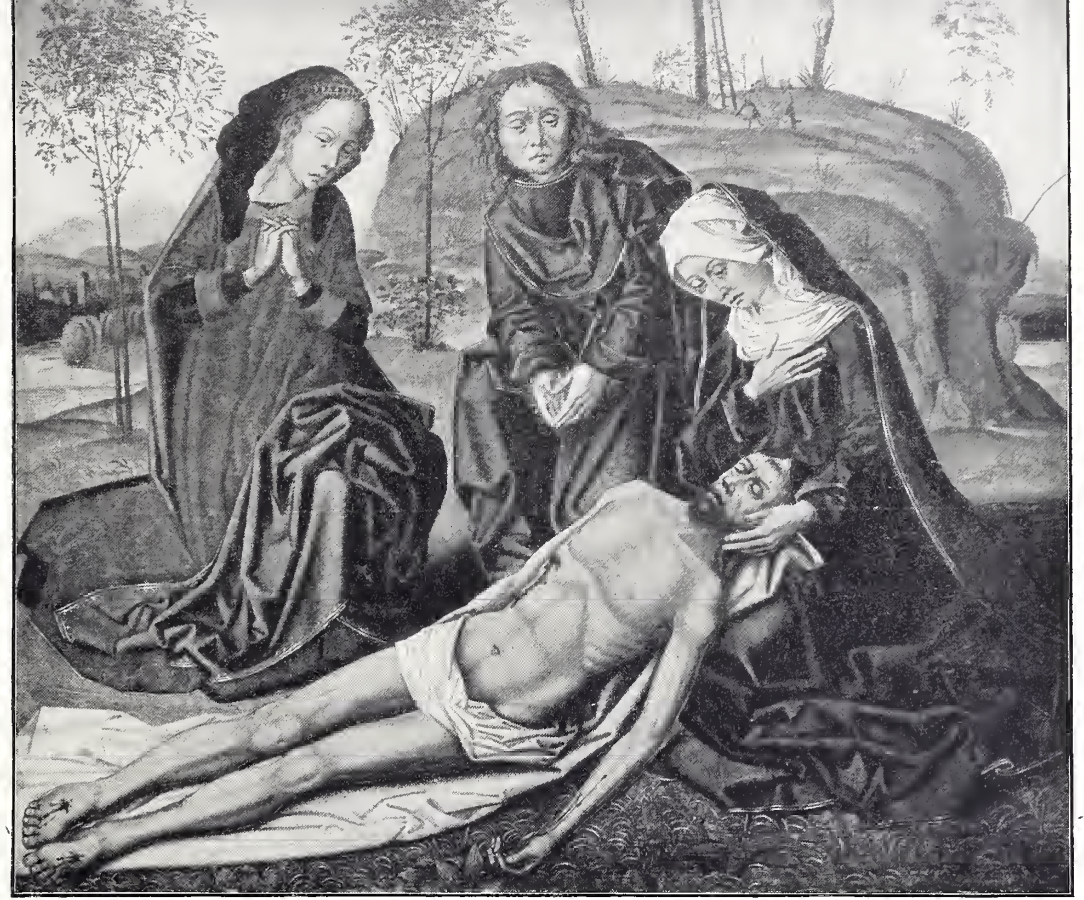
(1) Mad. Ring fait une distinction qui nons semble un peu subtile entre la toile d'Altenbourg et le panneau du Bargello. Elle considère la première comme une *Beweinung Christi,* une lamentation sur le corps du Christ, et l'autre comme une *Kreuzabnahme,*

C'est une production d'atelier ou d'un imitateur, ainsi qu'en témoignent le caractère et le dessin des têtes, le modelé des mains et la facture des draperies où apparaissent des défaillances, des sécheresses et de réelles inhabiletés. Autant qu'il est permis d'en juger sur le vu d'une photographie reproduisant une œuvre détériorée, la détrempe d'Altenbourg a plus de style, plus d'ampleur et tient davantage de notre maître que le panneau de Florence. Par lui-même ce dernier sujet est incomplet ; on n'y trouve, en effet, ni Marie, ni saint Jean, ni les saintes femmes, en un mot, la plus grande partie de la douloureuse assistance. Ce panneau appellerait donc un complément, et Madame Ring fait observer qu'un rapprochement d'ordre matériel nous mettrait sur la voie d'un diptyque.

La peinture d'Altenbourg, abstraction faite du cadre de fleurs, est haute de $0^{m}570$ sur $0^{m}365$; le fragment de peinture du Musée de Berlin est haut de $0^{m}530$ sur $0^{m}365$. Ce dernier, représentant comme on le sait Marie, saint Jean et les saintes femmes, se rapporte il est vrai à une Descente de croix, mais d'une façon moins heureuse que dans la peinture du Palazzo Durazzo et que dans le diptyque de Grenade, où Memling a copié ou interprété avec une indépendance relative une composition de van der Goes.

Dans le petit panneau du Musée Carand, le corps du Sauveur est présenté à droite dans un sens opposé à Marie et la tête est inclinée vers la gauche. Ces deux mouvements se contrarient réciproquement. Il suffit maintenant de rapprocher le fragment de Berlin et le panneau de la collection Carand en manière de diptyque, comme l'a fait d'ailleurs Madame Ring, pour constater qu'il n'y a aucune concordance entre les deux peintures, ni pour les attitudes, ni pour les regards. On peut donc

descente de croix, parce qu'on y voit les montants de l'échelle. A notre sentiment, ce n'est pas tant la présence ou l'absence de cet objet qui doit régler la dénomination que les attitudes des personnages qui sont d'ailleurs identiques dans les deux cas.



D'après Hugo van der Goes.
LAMENTATIONS SUR LE CHRIST
(Collection E. Joly, Bruxelles).



D'après Hugo van der Goes.
LAMENTATIONS SUR LE CHRIST
(Collection Paul de Decker, Bruxelles).



D'après HUGO VAN DER GOES.
LAMENTATIONS SUR LE CHRIST
(Collection de M. Gomez Moreno, Madrid).



D'après HUGO VAN DER GOES.
LAMENTATIONS SUR LE CHRIST
Détail.
(Collection de M. Gomez Moreno, Madrid).

conclure que si le panneau de la collection Carand constitue le feuillet d'un diptyque, nous ne sommes pas encore sur la trace de la partie manquante.

Resterait l'hypothèse d'un panneau destiné à rester isolé grâce à un entourage, comme le cas se présente pour la détrempe d'Altenbourg où le groupe du Sauveur et des personnages, sans former une scène complète, nous présente toutefois un sujet tenant par lui-même, mais qui n'exclut pas un pendant dont Marie serait la principale figure.

Nous ne quitterons pas ce chapitre sans mentionner, après M. Friedländer, le panneau n° 623 de l'ancienne Pinacothèque de Munich qui nous montre Marie, saint Jean et les trois saintes femmes que nous voyons dans le triptyque du Palazzo Durazzo de Gênes. Il devait constituer le feuillet d'un diptyque, car il correspond à la moitié de la composition dont il s'agit, abstraction faite du donateur.

Crucifiement du Musée Correr.

Il existe, au Museo Civico Correr à Venise, un panneau, haut de 0^m415 sur 0^m270 de large, représentant le crucifiement dans un paysage attristé. Le premier plan à droite est marqué par un énorme quartier de rocher et, au fond, en contre-bas, par le panorama de Jérusalem éclairé de lueurs crépusculaires, tandis que de sombres et épais nuages sont suspendus au-dessus des acteurs de la scène peints en vives couleurs. Marie, vêtue de la robe bleue et d'un manteau blanc aux reflets verdâtres, debout les mains jointes, lève des yeux résignés vers le ciel, tandis que le disciple aux vêtements rouge feu essuie de sa main gauche sa face convulsée. Le Sauveur est mort, les traits contractés de son visage reflètent les indicibles souffrances de la Passion et un long filet de sang parti de son côté sillonne sa poitrine.

M. Firmenich-Richartz attribue au maître le panneau de Venise,

rendu par d'autres à Roger van der Weyden (1); si remarquable que soit cette peinture au point de vue pathétique, il ne nous paraît pas possible de partager cette manière de voir. La tête de saint Jean se rapproche, il est vrai, du type que le lecteur a observé dans la *Mise au tombeau* dont il a été longuement parlé, mais l'on doit tenir compte de la rudesse de l'anatomie aux articulations noueuses et de l'opacité des draperies qui paraissent sculptées en vigueur comme dans du bois. Aussi songerait-on plutôt à un imitateur qui a surtout compris le côté puissamment pathétique du maître.

---

(1) Dans ses *Notes sur un voyage en Italie* (Bull. des Com. Roy. d'art et d'archéologie, T. XVIII, p. 17), M. H. Hymans mentionne le panneau comme « une œuvre absolument remarquable. La figure de saint Jean est du plus grand caractère et le geste de l'apôtre, qui porte les mains à ses yeux en pleurs, est tout dans l'esprit de Van der Weyden ». Il y a même une violence de sentiments, une accentuation de caractère qui tient davantage de van der Goes, mais l'œuvre n'appartient ni au maître tournaisien ni à l'artiste gantois.

VI. — VAN DER GOES ENLUMINEUR ET AUTEUR DE CARTONS DE TAPISSERIE

Van der Goes a-t-il fait des enluminures ? Cette question n'est pas nouvelle. A. Wauters lui attribuait déjà sans hésitation l'*Adoration des Bergers* du bréviaire Grimani ; « c'est par une association d'idées assez » bizarres, dit-il, qu'on a mélangé ici ces anges, les uns agenouillés, » les autres descendant du ciel, avec des paysans dont les figures » apparaissent entre les piliers. J'inclinerais à voir dans cette peinture » une œuvre de Van der Goes qui a traité le même sujet dans son » tableau de Florence » (1). Cette opinion n'est pas soutenable, le bréviaire Grimani datant, comme le fait est établi, du premier tiers du XVIe siècle. La composition et l'esprit qui la pénètre rappellent à n'en pas douter le génie du maître gantois (2) ; il n'y a pas jusqu'à la présence, au premier plan, de la botte de paille qui ne soit tout à fait suggestive, ce détail se rencontrant dans une série d'œuvres émanant du maître. L'*Adoration des Mages* du même manuscrit semble, dit Wauters, une répétition du tableau du Musée de Munich, sans doute du tableau de Gérard David d'après van der Goes. Cette fois Alphonse Wauters ne parle plus de cet artiste comme enlumineur, mais il devine très justement un fait qui, comme on l'a vu plus haut, a été établi plus tard par M. Friedländer.

(1) *Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture de la seconde moitié du XVe siècle*, p. 101 (1882).

(2) Voir nos *Recherches sur les enlumineurs flamands*, — le Bréviaire Grimani, Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, t. 30 (1891).

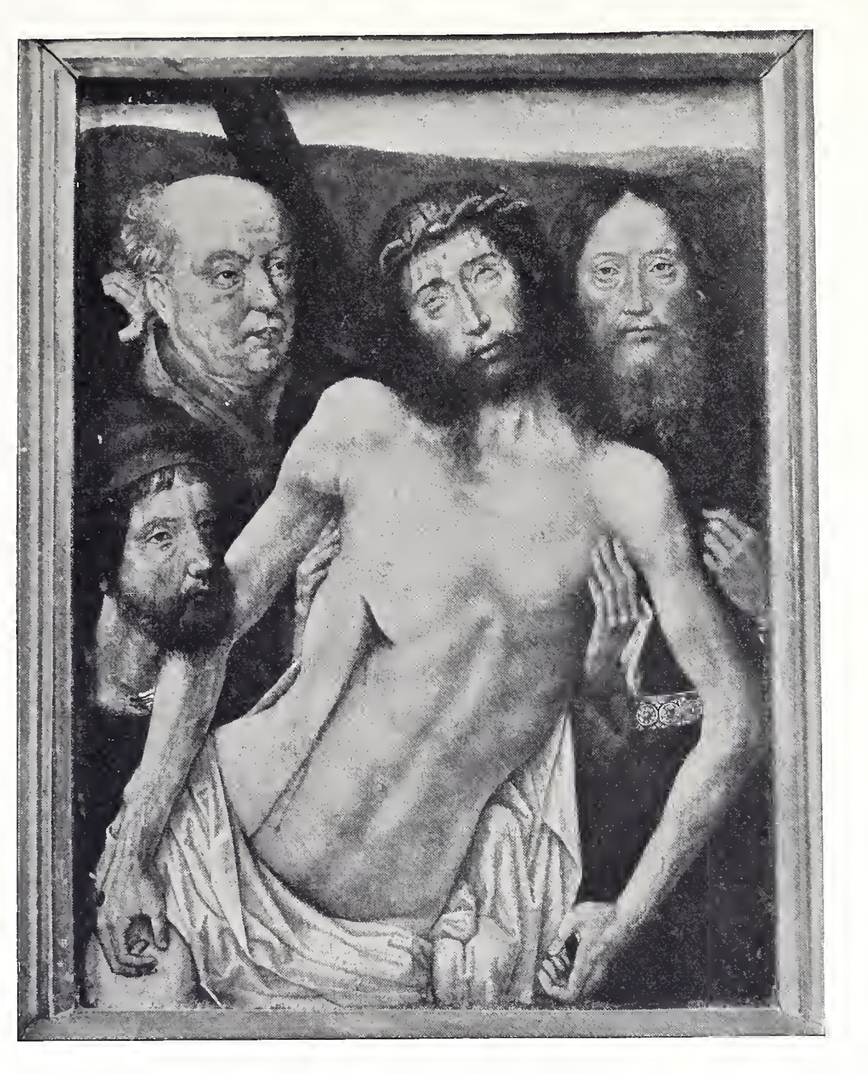
En ces dernières années il a encore été question du concours de Hugo dans l'illustration de manuscrits. Au mois d'août 1904, dans le nº 32 de l'*Art moderne*, M. Sander Pierron émit l'opinion que le moine artiste avait enluminé de « nombreuses miniatures » dans les vies des saints du Brabant par Jean Gielemans, prieur de Rouge-Cloître. Le principal argument était que l'écrivain du XVe siècle n'avait pu négliger de faire appel au talent d'un artiste qui vivait sous son toit. Or, cette raison de pure convenance ne fut pas agréée par un collaborateur très avisé de la revue *Durendal* (1). Celui-ci fit remarquer que les manuscrits dont il s'agit, conservés dans la bibliothèque privée de l'empereur d'Autriche, ne contenaient en réalité que trois miniatures. Il y en a une dans le premier tome de l'*Hagiologium Brabantinorum,* fol. III; une autre dans le tome deuxième du même ouvrage, fol. IV, et une troisième dans l'*Historioligium Brabantinorum,* fol. III.

La première, pourvue d'une ligne explicative en latin, nous montre Charlemagne figuré en empereur et vêtu d'un manteau dont les pans sont tenus d'un côté par saint Albert, l'évêque martyr de Liége, de l'autre par saint Louis, évêque de Toulouse; et, sous les plis de ce manteau, s'abritent d'une part saint Louis, roi de France, saint Arnould, évêque de Metz, et saint Guillaume ermite; et d'autre part sainte Gertrude, sainte Begge, sainte Gudule et sainte Amalberge.

Dans la seconde miniature apparaît un arbre au tronc élevé. De ses fleurs émergent des saints qui n'appartiennent pas, comme nous l'apprend une inscription, à la race des ducs de Brabant, mais qui ont une autre origine; nous citons sainte Ode, vierge, saint Rombaut, saint Gommaire confesseur, sainte Vivinne, abbesse, sainte Ludgarde, moniale, saint Théodore, évêque et martyr, et saint Lambert, également évêque et martyr.

La troisième miniature représente une rue de Jérusalem. « Ces

(1) Août 1905, pp. 505 et 506.



Hugo Van der Goes (copie).
DESCENTE DE CROIX
(Collection Carand, Musée du Bargello, Florence).



D'après Hugo van der Goes.
DESCENTE DE CROIX
(Musée Lindenau, Altenbourg).



miniatures sont-elles de van der Goes ? Pour résoudre cette question il ne suffit pas d'affirmer, écrivait le correspondant de *Durendal,* comme le fait Sander Pierron, que de 1476 à 1482 van der Goes et Gielemans ont vécu ensemble à Rouge-Cloître, il faut encore examiner soigneusement la date du manuscrit. La troisième enluminure n'est certainement pas de van der Goes, car l'*Historiologium* qui la contient a été écrit de 1486 à 1487, cinq ans après la mort de van der Goes. Pour la date de l'*Hagiologium,* qui renferme les deux autres miniatures, on n'est pas fixé d'une façon certaine. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il a été écrit après 1476 et avant 1484. D'autre part cependant nous savons qu'en 1479 Gielemans était encore occupé au *Sanctilogium* et que le *Novale sanctorum* semble avoir été commencé entre 1479 et 1482, les trois dernières années de la vie de Hugo van der Goes.

Reste à voir si l'état de santé du malheureux artiste lui permettait encore, à cette époque, d'enluminer des manuscrits. Car, on le sait, il était atteint d'aliénation mentale dans les derniers temps de sa vie » (1).

M. Sander Pierron ne se tint pas pour battu et il répliqua que van der Goes ne tomba malade qu'en 1481, au retour de son voyage d'Allemagne. Il put donc consacrer deux années entières à l'enluminure. Et aux objections il oppose une inscription trouvée dans le livre d'Heures de Philippe de Clèves, seigneur de Ravenstein, que celui-ci fit exécuter avant son mariage avec Françoise de Luxembourg. « Ce livre contient une quarantaine de miniatures, l'une d'elles a été arrachée naguères; mais la feuille de parchemin qu'ornait la miniature disparue est restée intacte. Et c'est précisément une œuvre de l'auteur du triptyque de Florence qui figurait à cet endroit du volume. En effet, au bas du folio un peu à gauche, on voit écrit, à l'encre rouge, ce texte ancien encore très lisible, sur trois lignes : « HVGONIS VERGOVS (EVANG)ELIJ

(1) Consulter, sur la question, l'ouvrage des Bollandistes : *De codicibus Hagiographicis Johannis Gielemans, canonici regularis in rubea valle prope Bruxellas adjectis.* Bruxelles 1895, voir surtout pp. 8-14 et 42-43.

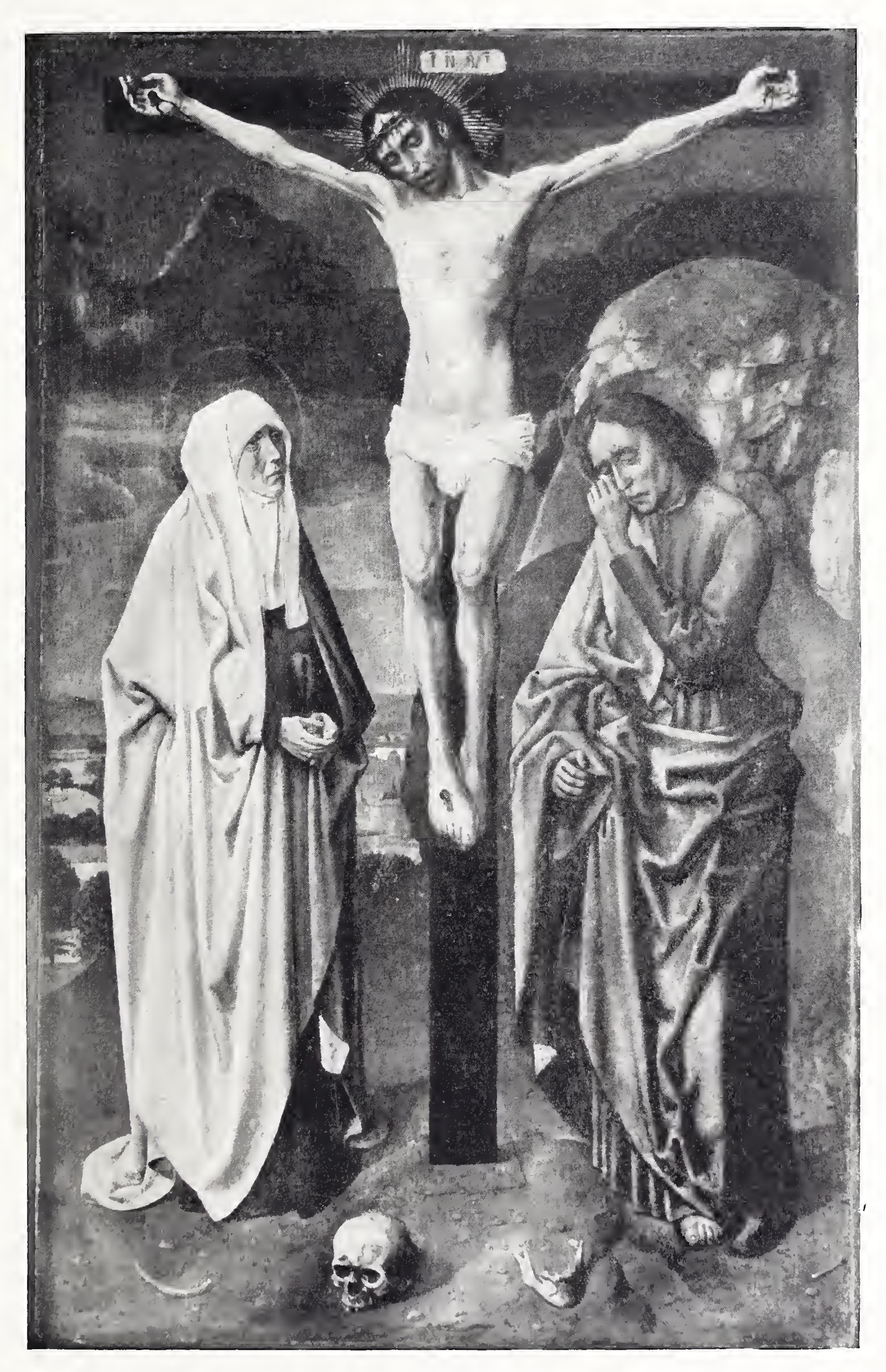
Depict — (Propri)a manus » (1). Ces mots dissipent toute équivoque : Hugo peignit de sa propre main la Nativité qui illustrait la page. Et si l'on doutait encore malgré cette découverte, il suffirait de remarquer, pour convaincre les incrédules, que Philippe de Clèves était un de ces brillants seigneurs qui se plaisaient à aller à Rouge-Cloître s'entretenir avec le célèbre artiste retiré du monde, mais fidèle obstinément à son art. Il offrit même un des plus beaux vitraux de l'église abbatiale. Ce livre d'Heures a été rédigé et enluminé entre 1470 et 1480; les œuvres qui en font la richesse sont dues à des artistes différents. Il semblerait fort logique que le gentilhomme eût prié celui qu'il allait visiter souvent de collaborer à la confection de son livre d'Heures ? Il est tout à fait regrettable que la miniature du maître gantois ait été dérobée; elle constituait un élément de comparaison dont on ne saurait assez déplorer la perte. Elle aurait été la véritable clef pour l'étude des miniatures de Vienne » (2).

Inutile d'attacher trop d'importance à l'inscription. L'aspect seul suffit à prouver qu'elle n'est pas contemporaine du manuscrit. En admettant même que Hugo soit l'auteur de la miniature perdue, cela ne prouve pas qu'il ait fait celles des manuscrits de Rouge-Cloître. De passage à Vienne, pendant l'automne de 1910, nous avons eu l'occasion de constater combien les réserves du correspondant de *Durendal* étaient justifiées. Rien dans la conception du sujet ni dans la facture de ces pages ne rappelle, même de très loin, des productions de Hugo van der Goes ou d'un de ses élèves. Ce sont en somme des miniatures d'une exécution soignée, mais qui ne se recommandent par aucune qualité exceptionnelle. Elles feraient songer comme genre à la miniature initiale de l'Arbre des batailles de la Bibliothèque royale de Belgique. D'aucuns trouveraient peut-être

---

(1) E. Laloire, *Le Livre d'Heures de Philippe de Clèves et de la Marck Seigneur de Ravenstein*. Extrait de la Revue Les Arts Anciens de Flandre, t. I, pp. 172-187 (1906).

(2) *Histoire de la Forêt de Soigne,* pp. 459-460. Bruxelles 1905.



LE CRUCIFIEMENT
(Museo civico Correr, Venise).

qu'elles ne sont pas dignes d'un monastère où vivait l'un des plus grands peintres du moyen âge. Le prieur Gielemans s'est donc adressé soit à l'un de ses moines soit à un enlumineur étranger à la communauté. En tout cas l'artiste avait du métier et était pourvu d'une certaine dose d'ingéniosité, ainsi qu'en témoigne la vue de Jérusalem pleine de détails instructifs pour l'archéologue. Et il serait sans doute intéressant de faire connaître ces trois miniatures si curieuses au point de vue iconographique et pittoresque.

Que dire des réminiscences de van der Goes que l'on rencontre dans les enluminures flamandes ? Elles doivent être fatalement nombreuses, et à les noter toutes on passerait un temps considérable. Nous nous bornerons donc à relever quelques faits saillants en commençant par le Bréviaire Grimani.

Que l'*Adoration des Mages* et celle des *Bergers* relèvent de Hugo van der Goes, c'est un fait acquis ; mais il faut encore citer la *Chute originelle* où le dragon infernal reproduit le type du diptyque de Vienne ; seulement nos premiers parents sont rendus avec une affligeante vulgarité. La *Présentation au temple* rappelle l'esprit de Hugo ; Marie évoque d'une façon surprenante la figure similaire dans la *Circoncision* du triptyque de l'Ermitage. Il conviendrait peut-être encore de mentionner la *Visitation* et surtout les figures d'apôtres auxquelles l'artiste donne une grandeur d'allure peu familière à de simples enlumineurs ; et dans les figures de saint Paul, de saint Antoine et de la Vierge, assise sur un banc de briques gazonné au premier plan d'un beau paysage, on sent encore la même influence dominatrice et persistante. La Madone dont il s'agit pourrait même se rattacher à un modèle ancien repris par Hugo. En tout cas, elle représente un type qui ira se répétant plus ou moins fidèlement jusque dans le XVIe siècle.

Nous ne reviendrons que pour mémoire sur la *Mise au tombeau* du livre d'Heures de Hennessy, dont il a été question à propos d'un fragment de peinture en détrempe appartenant à la galerie de Berlin.

Le charmant paysage d'hiver du même manuscrit (Pl. III) n'eut pas été dédaigné par l'auteur du triptyque des Portinari. Nous avons déjà signalé au Congrès archéologique de Gand en 1907, dans les Heures Cimelien 41 (1) de la Bibliothèque de Munich, deux pages qui ont une étroite parenté avec des productions de Hugo van der Goes. Dans l'*Adoration des Mages* on peut encore, en dehors des traits généraux de la composition, relever la similitude de certains accessoires : la bourse, les coupes apportées par les rois adorateurs et le support fait d'un tronc d'arbre, tel qu'on en voit un exemple dans l'*Adoration des Bergers* de Berlin et dans l'*Adoration des Mages* du Musée de Bath.

La *Pietà* du même manuscrit laisse l'impression soit d'une copie, soit d'une interprétation très proche d'un original disparu. La scène, présentée en sens inverse de celle du diptyque viennois, se passe au pied d'un calvaire à la silhouette arrondie, et dans le flanc duquel se dresse le bois de la croix. Le corps du Christ est disposé de gauche à droite jusqu'à la hauteur des genoux. Marie agenouillée sur le sol soulève la tête du Rédempteur entourée d'un faible nimbe rayonnant. Les yeux du divin supplicié, où semble encore résider un peu de vie, et la bouche ouverte donnent à la tête un aspect navrant. Le Christ du diptyque de Vienne apparaît au contraire les yeux clos et dormant, épuisé de fatigue et de douleur, conception à coup sûr plus belle, plus douce et plus reposante que celle du manuscrit munichois. Les mains contractées et le torse correspondent à ceux qu'on observe dans le diptyque. Quant au saint Jean vu de face, les cheveux partagés sur le front, le visage en larmes, il constitue un type qui n'est pas sans analogie avec celui de la célèbre *Descente de croix* dont il a été longuement question. Marie qui se penche vers son fils, la sainte femme qui

(1) Cette miniature a été reproduite p. 286 dans l'ouvrage de Kohrer, fig. 336 ; sur la même page, fig. 337, on voit la reproduction d'une autre miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, qui est une imitation très maladroite de la première.

porte un mouchoir à ses yeux et l'autre enveloppée de son voile nous ramènent encore à l'œuvre de la galerie impériale. Cette circonstance tendrait à nous faire admettre l'existence d'une peinture perdue ou égarée. Un simple interprète n'eût pas, à beaucoup près, atteint à un tel degré, non pas comme il a été dit de pathos, mais de pathétisme. Hugo a été le peintre de la douleur; plus profond à cet égard que Roger, qui s'arrête parfois aux gestes et aux manifestations extérieures, le maître gantois rend la douleur intime qui se révèle par le jeu des physionomies, comme par les attitudes du corps; il atteint à une vérité et à une éloquence qui n'ont pas été surpassées par aucun primitif belge.

Ce n'étaient pas seulement les côtés tristes, douloureux et poignants qui attiraient les enlumineurs vers son œuvre, mais il y avait aussi certains aspects aimables qui furent particulièrement goûtés de ses contemporains; outre l'*Adoration des Mages* et celle des *Bergers,* on ne doit pas oublier la *Bonne Nouvelle annoncée aux bergers,* dont on voit une bonne interprétation dans des miniatures de la Bibliothèque de Cassel (Allemagne) et dans les Heures de Munich. On retrouve encore très caractérisée l'influence de van der Goes dans les Heures de Philippe de Clèves de la Bibliothèque du duc d'Arenberg, dont nous avons parlé plus haut au sujet d'une inscription très contestable. M. E. Laloire l'a signalée entre autres pour l'*Adoration des bergers* et il cite encore d'autres miniatures rappelant l'influence de notre artiste, telle une sainte Barbe qu'il rapproche de l'Abigaïl de Gand. Mais ce qui est plus frappant à notre avis dans le manuscrit en question, c'est la miniature en camaïeu doré, reproduisant l'*Adoration des Mages,* qui fut copiée par Gérard David d'après notre maître.

Il existe une autre copie remarquable de cette *Adoration des Mages* dans le bréviaire offert vers 1497 à Isabelle, reine d'Espagne et de Sicile, par Francisco Royas, qui se qualifie dans une inscription du manuscrit... *eiusdem Majestatis humillimus servus et creatura.* Le roi vieillard rappelle le personnage de la copie du Musée de Berlin. Bien que l'enlumineur

laisse de côté plusieurs personnages, il semble néanmoins avoir connu l'œuvre originale (1).

N'oublions pas d'accorder une mention toute spéciale aux figures de saint Jacques le Majeur et de saint Philippe, de la bibliothèque de Cassel, qui constituent, d'une façon si frappante, des types dans la manière de van der Goes.

* * *

Nous n'avons pas été à même de pousser à fond notre enquête sur les manuscrits enluminés de l'école ganto-brugeoise; néanmoins nous croyons utile de consigner ici les constatations qu'il nous a été donné de faire, et nous attirons en particulier l'attention du lecteur sur les enluminures du Cabinet des estampes de Berlin que nous reproduisons ici.

L'*Adoration des Mages* des Heures de Marie de Bourgogne rappelle tout à fait celle des Heures de Philippe de Clèves appartenant au Duc d'Arenberg. Or, ces deux pages concordent avec les Epiphanies de Munich et de Berlin dérivant immédiatement de van der Goes, à titre de copie plus ou moins fidèle. La Vierge à mi-corps au-dessus du croissant symbolique, appartenant au manuscrit cité en premier lieu, si recueillie d'expression, quoique d'une facture un peu précieuse, nous reporte à la madone du Musée Staedel et à celle de la collection Hainauer.

Il avait étudié les créations de Hugo, l'enlumineur qui fit la sainte Barbe à mi-corps, au front ceint d'une couronne et tenant la palme du martyre. Que le lecteur rapproche cette figure de la sainte Marguerite du retable des Portinari, et il verra que l'enlumineur reproduit un type familier à notre maître. On remarquera sans peine que la dame de qualité vêtue de noir et les armoiries ont été ajoutées au XVIe siècle.

Dans la *Pietà* de Berlin nous relevons une analogie sensible, mais

---

(1) On peut en voir une bonne reproduction en couleur dans l'ouvrage C. E. Warner. *Illuminated manuscripts in the British Museum with descriptive text*, 1e série, 1903.



ADORATION DES MAGES
(Bréviaire Grimani). Commencement du XVIe siècle.

dans une note plus adoucie, avec la scène de la *Descente de croix* des Heures *(Cimelien 41)* de la Hofbibliotheek de Munich. Ces trois miniatures ont été exécutées dans cette atmosphère d'art créée ou développée par la personnalité et l'action directe de van der Goes; elles remontent au dernier quart du XV[e] siècle. Les Heures de Marie de Bourgogne, en tout cas, ne sont pas postérieures à l'année 1482, date du décès de l'infortunée princesse. A ne considérer que le caractère adouci de la Pietà de Berlin, nous inclinerions à la faire de date un peu plus récente.

Accordons aussi une mention à cette *Nativité* appartenant à un grand antiphonaire exposé dans la galerie impériale de Vienne. Marie, agenouillée à gauche et les mains jointes, adore l'Enfant entouré d'une gloire et reposant sur le sol. A droite se tiennent deux anges dans la même attitude que la divine Mère, tandis que deux autres planent au-dessus d'eux et qu'un troisième compagnon céleste vient les rejoindre. Dans les ruines couvertes d'un toit de chaume qui constituent le second plan, on remarque à gauche une botte de paille dressée contre un mur et trois bergers dans les deux baies d'une fenêtre cintrée ; à droite saint Joseph tenant une lanterne et, au dernier plan sur une colline, un ange annonçant la bonne nouvelle aux bergers. L'*Adoration des Mages* de l'*Hortulus anime christiane* de la Bibliothèque de Vienne que nous reproduisons ici nous paraît devoir être placée dans le rayon d'influence de van der Goes, non seulement pour maintes particularités, entre autres la botte de paille et le mouvement des personnages, mais aussi pour l'esprit et le sentiment qui la pénètrent.

Les similitudes que nous avons observées dans les miniatures du Bréviaire Grimani et dans les manuscrits du Cabinet des estampes de Berlin s'expliquent déjà naturellement par l'ascendant que van der Goes exerça sur les artistes de son temps et sur leurs successeurs; mais une circonstance, d'un tout autre ordre, nous en convenons, à savoir le mariage d'Alexandre Bening avec Catherine van der Goes, sœur ou proche parente de Hugo, n'aura pas été sans influer sur l'orientation des

enlumineurs, car de cette union naquirent Paul et Simon qui pratiquèrent aussi la profession paternelle. Le premier mourut jeune et l'on n'est guère fixé sur son activité artistique, tandis que le second atteignit un âge avancé et a laissé des productions importantes.

Lorsque Alexandre Bening entra dans la gilde des peintres et des sculpteurs, ce fut Hugo van der Goes qui lui servit de répondant. Il a laissé dans l'école ganto-brugeoise une trace très remarquable, ainsi qu'en témoignent les enluminures exécutées pour Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuuse. Le comte Paul Durrieu s'est efforcé d'éclaircir sa carrière par une étude des plus attachantes qui a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1891 (1). Ce n'est pas le lieu de reprendre les arguments ingénieux grâce auxquels l'auteur a établi sa thèse. Bornons-nous à y renvoyer le lecteur qui aura de plus l'occasion d'admirer, au moins dans la gravure, le majestueux frontispice qui précède la traduction flamande de la *Consolation philosophique* de Boëce. On y voit une figure allégorique sous les traits d'une jeune fille à la stature élancée, au front large et lumineux; beauté jeune et blonde et pleine de réserve que van der Goes n'eut pas désapprouvée. L'arrivée à Bethléem est conçue dans une note de réalisme très prononcé. Le type de saint Joseph au profil fortement défini, le bœuf et l'âne d'une facture si sincère décèlent un artiste travaillant d'après nature, à l'encontre de tant d'enlumineurs qui peignaient surtout de pratique.

Alexandre Bening aurait-il collaboré au Bréviaire Grimani ?

Nombreuses sont les énigmes qui planent encore au-dessus du célèbre manuscrit, et il ne faut pas accepter sans examen le témoignage de l'anonyme de Morelli ou de Mercantonio Michiel, pour l'appeler de son vrai nom. L'écrivain cite comme auteurs Juan Memelini, Gerardo di Guant et Livino di Anversa. Nous proposions de biffer le nom de Memling, et le comte Paul Durrieu, alléguant un argument d'homo-

(1) *Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani.*



ADORATION DES BERGERS
(Bréviaire Grimani). Commencement du XVI[e] siècle.

phonie qui n'est pas dépourvu de vraisemblance, suggéra d'y substituer celui de Bening. Quant à Gerardo di Guant, il a été identifié avec l'enlumineur gantois Gérard Horebout. Livino di Anversa l'a été, mais sans motif plausible, avec Liévin van Laethem, orfèvre et graveur de sceaux qui, en cette qualité, travailla pour Marguerite d'Autriche. Le bréviaire fut exécuté au commencement du XVIe siècle ; nous pencherions même à en placer la confection entre les années 1508 et 1519, espace de temps coïncidant avec le règne de Maximilien. Cette conjecture que nous formulions déjà vers 1898 semble avoir été adoptée ; s'il en était ainsi, rien ne s'opposerait chronologiquement à ce qu'Alexandre Bening eût participé à la décoration du manuscrit, car son décès est postérieur à l'année 1518. Seulement l'occasion ne nous a pas été fournie d'établir des rapprochements entre les pages du bréviaire et des productions d'Alexandre. Il s'en faut d'ailleurs que l'œuvre de l'artiste gantois soit connu, et il est permis de supposer qu'au cours de sa longue carrière il aura pu modifier sa facture.

En attendant d'arriver avec des renseignements ou des rapprochements indiscutés, il ne sera pas hors de saison de mentionner l'avis d'un critique qui, il y a une vingtaine d'années déjà, avait l'intuition du rôle joué par van der Goes dans le monde des enlumineurs de l'école ganto-brugeoise.

« Ce qui est certain en tout cas, dit le Comte P. Durrieu, c'est que les œuvres de maître Alexandre Bening annoncent dans la série des miniatures flamandes et expliquent en quelque sorte les illustrations du Bréviaire Grimani. Lorsqu'on étudie ces dernières, même sur les reproductions qui en ont été données, on y constate, suivant les pages, l'influence de divers grands artistes, les uns brugeois, les autres gantois. Si plusieurs d'entre elles peuvent justifier, jusqu'à un certain point, les attributions souvent proposées à Memling et à Gérard David, d'autres au contraire, et en assez grand nombre, par le caractère réaliste des têtes, rappellent bien plutôt le naturalisme véritablement prodigieux dont

Hugo van der Goes a marqué ses bergers et son saint Joseph dans le tableau central du triptyque des Portinari, à Santa Maria Nuova de Florence. Or les maîtres en question se trouvent tous également mêlés à la biographie d'Alexandre Bening. A Gand maître Alexandre a été en relations étroites avec Hugo van der Goes, relations cimentées encore par son mariage. Il a vécu à Bruges, où la faveur du Seigneur de la Gruthuuse lui assurait certainement un rang très honorable parmi les artistes, à l'époque où Memling et Gérard David y travaillaient. Ajoutons même encore, si l'on veut, qu'il a pu connaître Quentin Matsys dans son séjour à Anvers en 1514 » (1).

*
* *

Dans notre communication au congrès archéologique de Gand en 1907, nous avons parlé d'une petite tapisserie représentant l'*Adoration des Mages* en demi-figures tissée de laine, de soie et d'or, qui était une des perles de la collection de Somzée. Ce précieux tissu de 0m86 de hauteur sur 0m82, qui appartenait jadis au marquis de Manzi de Lucques, fut rapporté d'Italie en Belgique avant 1880. Il figura en effet à l'Exposition d'art ancien qui eut lieu cette même année à Bruxelles (2). On remarquera la Vierge à l'expression austère, au front dégarni, au cou dégagé, et dont le voile habilement disposé rappelle si bien la conception familière au maître. Très caractéristiques encore le personnage imberbe qui se trouve derrière le roi vieillard et ce spectateur de l'arrière-plan, au front bas et à la chevelure crépue, qui se voit aussi dans le tableau de la galerie artistique de Bath. On ne doit pas oublier les mains noueuses du roi vieillard qui constituent une particularité si fort dans la manière du maître. A considérer le style

(1) Paul Durrieu. *Op cit.*

(2) *Catalogue des tapisseries, antiquités grecques, faïences italiennes faisant partie de la collection de Somzée.* Bruxelles 1901. Pl. XXVII.

de la bordure formée de pampres et de branches de rosiers ainsi que la facture, cette tapisserie doit émaner d'un atelier bruxellois du premier tiers du XVIe siècle. Ou bien le maître tapissier s'est servi d'un carton de la seconde moitié du XVe siècle, ou bien il s'est borné à copier un tableau de Hugo van der Goes. La seconde hypothèse est aussi vraisemblable que la première. Il existe en effet au Louvre une tapisserie du premier tiers du XVIe siècle, qui reproduit une composition de Roger van der Weyden, *Saint Luc peignant la Vierge ;* et un lissier du début du XVIe siècle a traduit en un tissu somptueux, naguère dans la collection Berwick d'Albe, la *Mise au tombeau* de Bernard van Orley, conservée au Musée de peinture de Bruxelles.

Mais revenons à notre *Epiphanie*. Le sentiment de recueillement indéfinissable qui se dégage de la composition nous fait tout naturellement songer à Hugo van der Goes ; on le reconnaît, en effet, dans le type grave de la Vierge et l'on retrouve aussi son intervention ou mieux sa personnalité dans la petite tapisserie de l'*Adoration des Bergers* de 1^m^05 de côté, qui a passé de la collection Spitzer dans celle du Chevalier Fritz Mayer van den Bergh. Marie se tient agenouillée, les mains croisées sur la poitrine près de son divin Fils couché sur le sol : elle est comme plongée dans une contemplation que rien ne semble devoir troubler ; saint Joseph, des anges et des bergers s'unissent à sa prière. La tête de la Vierge manque, il faut en convenir, de la grâce aimable qui caractérise les créations de Memling et de Gérard David, mais elle est empreinte de cet air recueilli, presque triste, qu'affectionnait Hugo van der Goes. On retrouve sans peine, pour l'attitude et les draperies, des analogies entre cette figure et celle de Marie dans le *Couronnement de la Vierge* de Buckingham Palace, et les anges, par leur style et leurs gestes de pieuse admiration, sont manifestement apparentés à ceux de l'*Adoration des bergers* du Musée de Berlin. La tête de la Vierge et celle de saint Joseph existent dans le triptyque de la Galerie de Liechtenstein.

Les observations qui ont été faites quant au modèle des bordures et quant à l'époque de l'exécution de l'*Adoration des Mages* s'appliquent exactement à son pendant de la collection Mayer van den Bergh.

C'est bien près de ce dernier joyau que vient se placer cette tapisserie d'origine bruxelloise dont le sort actuel nous est malheureusement inconnu. Elle est ravissante de sentiment chrétien et de poésie, cette page où les anges et les bergers s'empressent d'apporter au Dieu de la crèche le tribut de leur foi et de leur amour. La composition constitue l'un des plus remarquables exemples de la symétrie au service de l'art. Le groupe du milieu s'inscrit tout naturellement dans un angle isocèle dont la base prend la largeur de la scène, tandis que deux triangles rectangles renversés abritent le surplus de la composition : deux anges et deux groupes de bergers et de bergères de divers âges, dont les attitudes et les expressions témoignent de l'ardeur et de la sincérité de leurs sentiments. Il n'y a pas d'exemple que van der Goes se soit jamais astreint à une discipline géométrale aussi rigoureuse ; mais l'auteur du carton devait cependant être familiarisé avec les créations du maître pour rendre avec tant de piété l'un des thèmes que le moine artiste a le plus approfondi.

C'est encore à l'influence de Hugo van der Goes que l'on doit penser lorsqu'on examine la ravissante *Adoration des Mages* appartenant au Musée de Kensington ; mais d'autres influences se manifestent dans cette composition, et il est même permis de trouver dans la Madone des analogies avec des vierges italiennes, entre autres avec celle due au pinceau d'André de Sienne. — Les anges rappellent l'inspiration de l'artiste gantois et les deux jeunes femmes agenouillées remontent seulement au début du XVIe siècle : c'est donc un éclectique ; mais grâce au tact de l'auteur du carton, la fusion des divers éléments s'est opérée admirablement.

---

(1) Jos. Destrée. *Tapisseries et sculptures bruxelloises,* cf. pp. 15 et 16, pp. 83-84.



ADORATION DES MAGES
Livre d'Heures.
(Munich, Hofbibliotheek (Cim. 41) commencement du XVI[e] siècle).



LAMENTATIONS SUR LE CORPS DU CHRIST
(Munich, Hofbibliotheek (Cim. 41) commencement du XVI[e] siècle).



Le Musée de la Manufacture nationale des Gobelins possède deux tapisseries remarquables de la seconde moitié du XVe siècle qui figurèrent en 1905 à l'exposition d'Art ancien bruxellois. Elles furent tissées sur des modèles que nous avions cru pouvoir attribuer à Hugo, et nos arguments se trouvent dans l'Album qui fut publié en suite de cette exposition. M. Max Friedländer ne se rallie point à cette façon de voir et il songe plutôt à Roger van der Weyden. Il est certain que la Vierge de l'*Adoration des Mages* explique cette opinion, seulement les types des personnages accusent une autre intervention; et le paysage dans la scène de l'arrivée des mages, se rapproche plutôt de ceux de Thiéry Bouts ou de Hugo van der Goes qui était sous ce rapport dans la même voie que le peintre de Harlem.

Tapisserie représentant l'*Adoration des Mages*, trésor de la cathédrale de Sens. — Nous croyons reconnaître l'influence de Hugo dans cette œuvre d'art; au point de vue historique, rien ne s'y oppose. On a vu aussi dans l'œuvre des réminiscences de Thiéry Bouts, et le fait n'est pas inconciliable avec l'intervention de Hugo. Que ce dernier ait subi l'action du maître harlemois, c'est chose reconnue d'ailleurs par M. Friedländer à propos du triptyque de la galerie Liechtenstein. On remarquera la tête du roi vieillard, elle évoque celle du vieillard à barbe blanche de la *Mise au tombeau* du Musée national de Naples. Les mains de ce personnage comme de plusieurs autres dénotent une observation tout à fait remarquable. Les deux paysans qui regardent par la lucarne sont aussi conçus dans l'esprit du maître.

Dans une étude parue aux mois de juin et juillet 1912, dans l'*Art flamand et hollandais,* sur Juste de Gand, nous avons publié une très remarquable tapisserie de la seconde moitié du XVIe siècle appartenant au Musée des Beaux-Arts de Boston, États-Unis, et représentant quatre scènes : la *Création d'Eve,* le *Baptême du Christ,* la *Nativité* et le *Crucifiement.* Ces divers sujets sont précédés chaque fois à l'avant-plan d'un prophète et d'un apôtre portant une banderole, sur laquelle est reproduit un

passage des prophéties ou du Credo. Par voie de rapprochements avec la dernière Cène d'Urbino, il nous a paru que cette pièce pouvait être restituée à Juste de Gand ou Josse van Wassenhove. D'autre part, la *Nativité* évoque, par la composition, la manière de notre maître, et tel ange s'apparente à ceux du triptyque de Florence et à ceux de la cène dont il s'agit. — Nous inclinons à voir aussi l'intervention de Juste de Gand dans la tapisserie de l'ancienne collection Gavet qui a été reproduite dans la même étude.

VII. — LES ŒUVRES PERDUES

Nous ne parlerons plus des décors héraldiques qui ne devaient avoir qu'une durée éphémère, ni des peintures en détrempe qui, au témoignage de van Mander, se trouvaient en si grand nombre dans la ville de Bruges, ni des œuvres qui nous sont parvenues mutilées ou sous la forme de copies plus ou moins fidèles. Nous nous occuperons uniquement des renseignements disséminés dans divers auteurs.

L'une des productions les plus importantes de van der Goes se trouvait dans l'église de Vosselaere non loin de Gand (1). Dans la nuit du 4 octobre 1575, une bande de forcenés envahit le village, malgré les gardes bourgeoises qui veillaient nuit et jour à la sûreté publique. Après avoir pillé et brûlé une ferme et maltraité les habitants, ils pénétrèrent, dit Meerstraete, dans l'église par les fenêtres et s'y livrèrent aux plus horribles dévastations. Les belles verrières furent mises en pièces ; les tableaux, parmi lesquels on admirait un Hugo van der Goes représentant *le Christ à la Croix,* figures de grandeur naturelle, éprouvèrent le même sort ; la chaire de vérité, les confessionnaux, les orgues et les fonts baptismaux furent brisés, et de plus les pillards enlevèrent les cinq cloches. Alphonse Wauters fait remarquer que ces actes de vandalisme ne sont pas imputables aux iconoclastes, mais à des soldats mutinés de l'armée espagnole. L'historien bruxellois parle de la destruction de plusieurs tableaux de Hugo van der Goes ; mais en réalité, d'après le

(1) Messager des sciences historiques, 1845. — Al. Van Hoorebeke, Histoire de la Commune de Vosselaere, pp. 113 à 147.

texte de Meerstraete, il n'y en eut qu'un seul, mais très important étant données les dimensions des personnages.

« Il y avait à l'église Saint-Jacques à Gand, nous apprend van Mander, un très joli petit tableau appendu à un pilier. C'était l'épitaphe d'un certain Wauter Gaultier. L'intérieur représentait une vierge assise vue de face et tenant l'Enfant Jésus. Cette peinture pouvait tout au plus mesurer un pied et demi. Je l'ai souvent contemplée, en admirant sa délicatesse, le précieux fini des herbes et des cailloux dont le chemin était semé. Il fallait surtout admirer la grâce pudique de Marie, car cet ancien excellait à donner aux saints personnages une pieuse dignité » (1). Marc van Vaernewyck avait déjà signalé cette production très artistique mais sans en donner de détails. Il se borne à dire que l'ex-voto de *Wauter Gaultier* est peint de la main très artiste de maître Hughes (2). Ce panneau, qui passait pour le plus bel ornement de l'église, était placé en face de l'autel de saint Sébastien; il fut sauvé de la destruction en 1566, grâce au messager du serment du tir à l'arc. La trace de cette œuvre a disparu; à vrai dire M. H. Hymans avait cru la retrouver à la Pinacothèque de Bologne sous le N° 282 du catalogue; le savant belge l'a même décrite dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (1879, p. 15). A notre connaissance la critique n'a pas agréé cette détermination. Un point dans le passage de van Mander a, croyons-nous, échappé à M. H. Hymans. L'auteur nous dit en effet que le tableau avait un *intérieur*. La partie extérieure ne pouvait consister qu'en un ou deux volets, suivant qu'il s'agissait d'un diptyque ou d'un triptyque. L'idée d'un panneau simple semble donc exclue. « On voyait encore, dit van Mander, dans la même église de Saint-Jacques, un

(1) van Mander, trad. de M. H. Hymans, t. I, p. 52.

(2) *Ende die constichte schilderye een cleen tafereelkin oft Epitaphie hanghende in dem bruck omtrent de sprekend op cleen Waulter Gaultier geschildert van die zeer constighe handt van Meester Hughe die zeer omtrent den tijd leefde van Willem Hughe voornoemt.*



ADORATION DES MAGES
Bréviaire offert en 1497 à la Reine Isabelle par Francisco Royas.
(British Museum).

vitrail de la *Descente de Croix,* œuvre si belle que je doute si le dessin fut de lui ou de son maître Jean (van Eyck). »

« Au couvent des frères de Notre-Dame à Gand, il y avait aussi de Hughes un retable de la légende de sainte Catherine, une fort belle œuvre bien qu'elle fut de la jeunesse du maître. Cette œuvre fut signalée aux gueux par un plombier nommé Giselbert Cools et fut endommagée ; cette dernière œuvre occupait l'un des cinq compartiments d'un retable sculpté par maître Guillaume Hughes.

On conservait au béguinage de Portakker de la même ville un diptyque offrant d'une part la Sainte Famille, et d'autre part la tribu de Judas (?) ». C'est apparemment de l'Arbre de Jessé qu'il s'agit ; Jessé appartenant à la tribu de Judas, la confusion se comprend sans peine. Ce sujet était complété tout naturellement par la présence de la Sainte Famille. Ce thème est fréquent dans les retables sculptés de nos ateliers brabançons du début du XVIe siècle, mais on le rencontre déjà dans des panneaux peints dès la seconde moitié du XVe siècle. L'un des plus beaux spécimens, appartenant au Musée de Lyon, avait même fait son apparition sur le marché de Paris sous le nom de Hugo van der Goes à qui il était attribué lorsqu'il était encore la propriété de M. J. D. Gardner de Londres. Depuis plusieurs années, la plupart des critiques sont d'accord pour y voir une œuvre de Gérard David (1).

A Anvers, les Pauvres Claires possédaient un *Crucifiement* de Hugo haut de deux pieds dix pouces sur un pied huit pouces, œuvre d'un fini précieux et qui fut vendue par le Gouvernement Autrichien à un nommé Bosschaerts, en 1785, au prix de neuf florins.

Descamps signale dans l'église des Religieuses de Sainte-Elisabeth ou de Sion à Bruxelles des productions dont la trace a été perdue. « Dans la chapelle à la droite en entrant, écrit-il, contre le pilier, sont placés deux tableaux, l'un représentant la *Résurrection* et l'autre la

(1) EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN. — *Gérard David und seine Schule*, pp. 104 et suivantes.

Transfiguration; il y a de la finesse dans la couleur et bien de la vérité, mais il y a aussi trop de sécheresse et de roideur dans le dessin » (1).

N'oublions pas de rappeler qu'à la mort de Rubens on trouva dans sa collection une œuvre de maître Hughes : le portrait du vénérable Bède. C'était sans nul doute un portrait idéal, ou, si l'on préfère, de fantaisie, tel qu'on se plaisait à en faire au XV[e] et au XVI[e] siècle. C'est à cette mode que l'on est redevable entre autres de cette série de portraits attribuée à Juste de Gand, Josse van Wassenhove, et qui du Palais d'Urbino a passé dans les collections du Louvre et dans celles du Palais Barberini.

Il nous reste maintenant à parler d'un témoignage fort vague, hélas, qui a été transmis par l'un des plus grands artistes du XVI[e] siècle. Dans son voyage aux Pays-Bas, Albert Dürer vit une œuvre de maître Hugo dans l'hôtel de Nassau; mais son laconisme à ce sujet est vraiment décevant : « Item, dit-il, quand j'ai été dans la maison de Nassau, là j'ai vu dans la chapelle la bonne peinture que maître Hugo a faite... » (2).

Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de s'autoriser de ce passage pour procéder à une identification quelconque. Tout au plus est-il permis d'y voir un simple indice; Pinchart n'hésite pas toutefois à en tirer parti. Il s'appuie en effet sur un inventaire qui fut dressé en 1568, sur les ordres du duc d'Albe, lors de la mise sous séquestre des biens de Guillaume le Taciturne. Il y avait dans la chapelle « quatre grands tableaux de peintures contenant les sept saints sacremens et ung crucifix ». En 1601 le comte de Buren, fils aîné du Prince, fut autorisé par les archiducs Albert et Isabelle à jouir des biens et revenus de son père qui avaient été confisqués. A la mort du comte de

(1) *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, pp. 83-84.

(2) « *Item als ich bin gewest in des von Nassau hauss, do heb ich gesehen das gut gemähl in der Cappelen, das Meister Hugo gemacht hat.* »

Albrecht Dürers Tagebuch. Der Reis in die Niederlande, herausgegeben von D[r] Friedrich Leitschuch, Leipzig 1884.

Buren survenue en 1618, un nouvel inventaire fut dressé ; et, dans la nomenclature des tableaux de la chapelle, on trouve la mention suivante : « Sept peintures représentans les *Sept Sacremens d'église,* ouvraige ancien. Un crucifix du mesme. »

Peut-être était-ce un polyptyque dont les panneaux avaient été dissociés, et il n'est pas inutile de constater que les tableaux existaient encore au XVIIe siècle et que c'était un ouvrage ancien (1). Le nombre de volets qui de quatre passe à sept fait demander à Pinchart si on n'en avait pas ajouté à partir de 1568. Aucun document ne l'indique et la peinture dont il s'agit a disparu. « Quoi qu'il en soit, conclut Pinchart, nous ne doutons pas que ce ne soit là l'œuvre de Hugues van der Goes, vue par Albert Dürer en 1520. Tout incomplet qu'est ce renseignement, il peut conduire un jour à une importante découverte. »

---

(1) *Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres,* par J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle annoté par Alex. Pinchart et Ch. Ruelens, p. CCLXVII et CCLXVIII.

VIII. — PRODUCTIONS FLAMANDES OU ÉTRANGÈRES REFLÉTANT L'INFLUENCE DE VAN DER GOES

Portraits attribués a van der Goes

Hugo a traité avec une telle maîtrise les physionomies des Portinari, d'Edouard Boncle, de Berthoz et du donateur anonyme du Rijksmuseum d'Amsterdam que certains critiques sont assez enclins à lui attribuer plusieurs portraits contemporains de grand mérite. Sous ce rapport nul ne s'est montré plus généreux que M. A. J. Wauters (1). Il lui donna celui de Charles le Téméraire du Musée de Berlin, de 1468 environ ; celui de Pierre Bladelin, administrateur des finances ; un portrait d'un homme imberbe de la collection Kaufmann ; celui du chevalier à la flèche du Musée de Bruxelles et celui de Philippe le Bon de la galerie d'Anvers, etc. Il a renoncé depuis lors à ces attributions.

Les portraits d'Antoine, grand bâtard de Bourgogne (1421-1504), ont donné lieu à des discussions. On connaît l'exemplaire de Chantilly (2), un autre beaucoup moins bon et très retouché de la galerie de Dresde et un troisième, plus petit, de forme ovale, conservé à Hampton Court. Celui-ci est regardé par d'aucuns comme l'original, tandis que les autres ne seraient que des copies. Gruyer cite à ce propos le nom de Roger van der Weyden ; on propose aussi Antonello de Messine et,

---

(1) *Catalogue du Musée royal de peinture*, 1901.
(2) *La peinture au Château de Chantilly*. Ecoles Etrangères, p. 169.



SAINT JACQUES LE MAJEUR



SAINT PHILIPPE APOTRE

Miniatures détachées
(Bibliothèque de Cassel, Allemagne).

plusieurs critiques, van der Goes. Avec Kaemmerer et P. de Mont nous pencherions davantage à y voir l'œuvre de Memling (1).

On attribue encore à Hugo le portrait figuré en buste d'une noble dame au hennin et décolletée, qui évoque, du moins pour le costume sinon pour la physionomie, la figure de Marie Portinari ; mais il est bien légitime de ne voir là qu'une analogie d'ordre purement matériel. En revanche ni le dessin ni le modelé plutôt sommaire ne rappellent la facture précise et savante du maître gantois (2).

A Hugo on donnait également, il n'y a pas bien longtemps, le portrait du Cardinal Charles de Bourbon dont l'original se trouve au Musée germanique de Nuremberg et la copie à Chantilly. Après les avoir examinés minutieusement l'un et l'autre, et, tout en reconnaissant que l'auteur a, sans nul doute, subi l'influence de Hugo, force nous fut bien de ne pas nous rallier à un avis qui nous souriait beaucoup.

C'est encore au rayonnement exercé par l'artiste flamand qu'est due l'attribution du portrait de Charles IV d'Anjou assisté de saint Victor. Ce joyau du Musée de Glasgow est donné d'abord à Mabuse par Waagen (3), par d'autres à Jean Van Eyck ou à Gérard David (4). En réalité c'est à un artiste français plutôt qu'à Hugo qu'il est permis de songer. Peut-être s'agit-il de l'anonyme qu'on est convenu d'appeler le maître de Moulins ou le maître des Bourbons et qui a été identifié par des auteurs avec Jean Perréal, artiste attitré de la cour de France. Seulement le rôle d'artiste officiel ne suffit pas à donner du crédit à cette conjecture. Quoi qu'il en soit, l'auteur du panneau de Glasgow s'est pénétré non pas seulement de la manière, mais nous allions dire

(1) Ludwig Kaemmerer *Memling*, pp. 12-13. *Les chefs-d'œuvre de l'art ancien à l'Exposition de la Toison d'Or*. Bruxelles, 1907, p. 15.

(2) Ce tableau qui appartient à M. Ch. Cardon a été reproduit dans *Les Primitifs Flamands*, de Fierens-Gevaert, fasc. 14, gravure LXVIII.

(3) T. III, p. 289.

(4) Repertorium 1893, p. 230.

aussi de la psychologie de van der Goes. Cette affinité s'affirme encore dans la Nativité du Palais épiscopal d'Autun dont les figures sont présentées à mi-corps (1). On remarque, près d'une vierge toute française de type et de sentiment, le portrait si caractérisé et si franchement réaliste du donateur, le Cardinal Jean, fils du chancelier Rolin. Contrairement à l'avis de l'auteur du catalogue des Primitifs, ce portrait, comme la figure de saint Joseph, se rapproche beaucoup plus, semble-t-il, de van der Goes que des productions de Jean Fouquet. Il n'y aurait du reste rien de bien étonnant à ce qu'il eût existé des relations très suivies entre les artistes français et ceux de nos contrées, si l'on pense aux circonstances dans lesquelles ces productions virent le jour. Isabelle de Bourbon, pupille de Philippe le Bon, vivait à la cour de Bourgogne; et Charles le Téméraire se vit même forcé, pour déférer à la volonté paternelle, de la prendre sans aucun délai pour épouse. D'autre part, l'oncle de la jeune princesse, le Cardinal Charles de Bourbon, fut l'abbé commanditaire de l'abbaye royale de Saint-Vaast à Arras. Abstraction faite de ces diverses circonstances, on sait qu'au temps de Jean Fouquet les mérites de nos grands artistes n'échappaient point à l'admiration de leurs émules français, ainsi que cela résulte de l'étude de leurs œuvres. De même que l'artiste tourangeau a connu les chefs-d'œuvre de Van Eyck, de même le maître des Bourbons eut certainement l'occasion de voir et d'admirer les peintures du moine artiste.

Adoration des Bergers de la Collection Mayer van den Bergh a Anvers

Ce tableau renferme maintes réminiscences du triptyque de Florence. Marie agenouillée adore l'Enfant qu'elle a déposé sur le pavement d'un palais en ruines. Derrière le pilier de droite, on aperçoit saint Joseph,

(1) Cfr. Reproduction *Gazette des Beaux-Arts,* 1893, t. IX, p. 223. H. Bouchot. *L'exposition des Primitifs français.* Paris 1904, I, p. 76.



ADORATION DES MAGES
Heures de Marie de Bourgogne
(Cabinet des Estampes, Berlin).



LA VIERGE ET L'ENFANT
Heures de Marie de Bourgogne
(Cabinet des Estampes, Berlin).



SAINTE BARBE
Manuscrit de la fin du XVe siècle.
(Cabinet des Estampes, Berlin).



LA PIETA
Manuscrit du XVIe siècle.
(Cabinet des Estampes, Berlin).

vieillard vénérable qui approche la main droite de la flamme de son cierge ; on remarque de l'autre côté, vis-à-vis de lui, deux anges à genoux les mains jointes et derrière eux le bœuf et l'âne. Au-dessus des piliers se trouvent quatre statues de prophètes et, au delà d'un arc surbaissé qui sert d'encadrement, un groupe de trois anges qui suspendent leur vol pour chanter les louanges du Dieu Enfant. Au plan suivant, auquel trois marches donnent accès, se tiennent trois pasteurs : l'un s'appuie sur une houlette, un autre est agenouillé et tend les bras, le troisième se penche entre ses deux compagnons. A gauche on remarque, dans une salle contiguë, un bas-relief représentant des petits génies occupés à se faire la courte échelle ; au troisième plan, au-dessus d'une corniche, on en aperçoit d'autres en train de se battre ; enfin au dernier plan, dans l'encadrement d'une porte, on assiste à la bonne nouvelle annoncée aux pasteurs. C'est une œuvre de transition : les figures de Marie et de l'Enfant, le groupe des anges chanteurs et celui des bergers sont encore dans la note gothique et rappellent très vivement l'esprit et des particularités de van der Goes, tandis que les petits génies annoncent par leurs ébats l'envahissement d'un esprit nouveau.

Adoration des Bergers de la collection Bordonaro de Palerme

On voit des réminiscences plus éloignées peut-être dans cette œuvre qui émane vraisemblablement d'un éclectique brugeois. Le palais en ruines, qui sert d'abri à la Sainte Famille, est d'une renaissance qui exclut d'une façon absolue toute ressouvenance gothique. C'est ainsi qu'au-dessus d'un pilier qui occupe le milieu de la composition, deux amours sont occupés à se lutiner. A vrai dire l'attitude de la Vierge est la même que dans le retable des Portinari. Saint Joseph, retiré à l'écart, joue un rôle effacé; et ce n'est qu'au troisième plan qu'on aperçoit les animaux traditionnels. Le Divin Enfant a pour couche un fragment de frise dont la face antérieure est décorée d'une couronne inscrivant un élégant

cartouche. Deux petits anges, agenouillés près de cette couche improvisée, prient et adorent. A droite se trouve un groupe de trois bergers de divers âges, l'un agenouillé, les autres debout; l'un d'eux porte une cornemuse. C'est d'une façon générale la même disposition que dans le triptyque des Portinari; mais la particularité la plus remarquable c'est la botte de paille jetée à l'avant-plan. Ce détail, qui reparaît avec insistance dans plusieurs productions de Hugo, est ici rendu avec un scrupule non moins frappant, tandis que tout le reste du panneau est d'une facture plutôt lâchée et dépourvue de cette fraîcheur d'impression résultant d'une étude d'après nature (1).

Vie de Marie a Evora

On conserve dans la salle du chapitre et dans la bibliothèque du palais archiépiscopal d'Evora treize grands tableaux représentant la vie de Marie. Carl Justi les attribua à Gérard David. Apparemment le savant critique, toujours si sûr dans ses déterminations, fut induit en erreur. Ces tableaux, comme le fait remarquer le Baron von Bodenhausen, émanent d'un éclectique qui travaillait à Bruges. Son art est dominé par Hugo van der Goes et par Gérard David (2). Cette assertion se contrôle très facilement d'ailleurs en jetant un coup d'œil sur la reproduction qu'en donne l'auteur allemand. Pour la *Nativité de la Vierge,* la tête de sainte Anne rappelle un des types de Hugo.

L'attitude de Marie dans la *Nativité* et celle de l'Enfant Jésus posé sur le sol où se sont égarés des débris de paille, une pièce de soutènement formée d'un tronc de bouleau, ainsi que l'annonce de la Bonne Nouvelle aux Bergers, évoquent facilement le souvenir du triptyque des Portinari et d'autres productions du maître. Saint Joseph dans la

---

(1) S. Reinach. *Répertoire de peintures de 1280-1580*, t. III, p. 74.

(2) *Gérard David und seine Schule,* von Eberhard Freiher von Bodenhausen. Munich 1905.

Fuite en Egypte nous montre un type dans le goût de Quentin Metsys. Mais autant qu'il est possible de juger par un nombre restreint de reproductions, c'est Hugo qui a laissé la plus forte empreinte sur la manière de cet intéressant anonyme.

Madones attribuées a van der Goes

Il convient de citer celle de la collection Carand du Bargello à Florence. Marie est représentée à mi-corps tenant l'Enfant Jésus qui embrasse sa mère et lui passe le bras autour du cou. Les cheveux blonds qui tombent sur les épaules de Marie sont à moitié couverts par un manteau bleu. M. Firmenich Richartz signale « les chairs pâles avec des ombres grises, le dessin des mains, de l'oreille, etc., qui est au plus haut point énergique » (1). D'après lui, cet excellent panneau est singulièrement près de van der Goes, mais aussi de la manière de Thiéry Bouts (2). Le savant critique le considérait naguère comme identique à celui qui se trouvait jadis à la Casa-Cereda Rovelli à Milan, nº 266 (3). La Vierge de la collection Davis à notre sens se rapprocherait encore davantage de van der Goes par l'interprétation des carnations et la facture du lange. Bien que cette dernière œuvre se distingue par plus d'observation, de souplesse et de fini, elle ne peut, non plus que la première, être restituée à notre artiste.

Nous inclinons aussi à placer dans le rayon d'influence du maître, et pas bien loin de la Vierge du Musée Staedel, cette très grave

(1) On pourrait même ajouter que les couleurs sont traitées comme des émaux.

(2) *Gazette des Beaux-Arts,* 1872, II, p. 459. Attribué à Memling d'une manière conjecturale par M. Paul Mantz ; déterminé comme Hugo van der Goes et nommé comme tel par W. von Seidlitz, L. Scheibler, R. Stiasny dans le *Repertorium* XI, 1888, p. 383, et dans le *Cicerone,* p. 648. L. Kaemmerer indique les deux panneaux de la collection Davis et du Bargello comme se trouvant dans la direction de Memling (cf. *Memling*, 1899, pp. 28-29).

(3) Nous ignorons où se trouve le panneau dont il s'agit ; ne faudrait-il pas l'identifier avec celui de la collection Davis ?

et pieuse Madone à mi-corps tenant l'Enfant qui joue avec le rosaire passé à son cou, de la collection Lugard à Venise (1). Les trois vierges dont il vient d'être question ont une note commune, celle du recueillement que le moine artiste savait imprimer à ses images, recueillement dont s'inspirèrent ses élèves et ses imitateurs.

Les Annonciations attribuées a van der Goes

Il existe une série d'Annonciations conservées l'une à la Pinacothèque de Munich, une autre au Kaiser-Friedrich-Museum, une troisième à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg que le Docteur Waagen attribuait globalement à van der Goes. L'avis du célèbre critique prévalut assez longtemps, mais les juges les plus autorisés y ont renoncé définitivement. Quoi qu'il en soit, à la suite d'une récente découverte, on a tenté de revenir à cette opinion pour ainsi dire oubliée (2).

Une quatrième Annonciation mise récemment au jour est venue grossir le groupe dont nous parlons. Elle passe pour provenir des Augustins de Rouge-Cloître. Lors de la dispersion des communautés religieuses sous Joseph II, un moine l'aurait emportée chez ses neveux, les van Elder, fermiers distillateurs à Auderghem, dont les descendants la cédèrent récemment à M. G. Taymans (3).

Inférer de cette provenance que le panneau procédait de van der

---

(1) Voir *Memling* de L. Kaemmerer, fig. 27. Le critique donne cette peinture comme étant dans la direction de Memling.

(2) C. F. Waagen, *Manuel de la peinture flamande* et *hollandaise*, traduction par H. Hymans et Petit, t. I, p. 138.

(3) Avant qu'une vente eut mis cette œuvre dans les mains de M. G. Taymans, M. Victor Tahon nous en avait soumis une mauvaise photographie et nous avions constaté la parenté de cette peinture avec le groupe des *Annonciations* dont il s'agit. Tout en admettant le fait que l'auteur avait connu des productions de van der Goes et qu'il s'était pénétré de son esprit et de sa manière, nous nous refusions à considérer le panneau comme émanant du moine artiste. De son côté M. Fierens-Gevaert, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* (t. I, 1912, 495-496), hésite à se prononcer. « Plus d'un indice



ADORATION DES MAGES
(*Hortulus anime christiane*).
(Bibliothèque impériale, Vienne).

Goes, il n'y avait qu'un pas d'autant plus facile à franchir qu'on s'autorisait tout naturellement du nom du Docteur Waagen ; et un archéologue voudrait même faire prévaloir de nouveau cette opinion.

D'autre part il existe l'ingénieuse démonstration de M. G. Hulin qui identifie l'auteur de l'Annonciation de Munich avec Albert Bouts.

A vrai dire cette hypothèse, qui a beaucoup de chances de probabilité, n'est pas agréée par tout le monde, et des critiques sont en quête d'une solution. L'auteur ne serait pas Albert Bouts, mais Thiéry Bouts; et M. Pierre Bautier propose, de compte à demi avec M. Posthumus, « d'identifier, au moins pour une partie, le Maître de la Perle du Brabant avec l'aîné des fils de Bouts, Thiéry II le jeune (avant 1401) « Victor ymaginum filius quondam Theoderici » dont on ne sait rien sinon qu'il fut peintre de grand mérite. Cette opinion n'est-elle pas dans notre cas décisive ? Pareil compromis suffit à tout expliquer : la dépendance du vieux Bouts naturelle chez son fils aîné ; ces traits communs avec van der Goes, ce dernier ayant été chargé par la ville de Louvain, de concert avec les héritiers du peintre, d'expertiser la justice d'Othon inachevée » (1).

Il nous paraît impossible de nous rallier même provisoirement à cette conjecture. Quel état peut-on faire de ce maître de la « Perle du Brabant » ? N'est-il pas l'enfant de la fantaisie de Karl Voll qui prend naturellement pour base de son système l'Epiphanie de Bouts conservée à la Pinacothèque de Munich ? C'est cette page brillante que l'un des frères Boisserée avait qualifiée dans son admiration de « Perle du Brabant ». Pour tout observateur attentif, l'Epiphanie de Munich a

---

autorise à songer à van der Goes : le type de la Madone au front large et dégagé, les traits nets des mains, certaines affinités avec l'Annonciation de l'Ermitage... enfin la provenance. » Et en terminant l'auteur se demande si le panneau appartenant à M. G. Taymans « n'est pas une des œuvres d'Albert Bouts, l'une des belles de ce maître inégal ».

(1) *Revue de l'Art Chrétien* 1912, 6me livraison. *Une annonciation flamande de la Collection* G. Taymans.

trop de traits communs avec des œuvres indiscutées de Thiéry Bouts le vieux que pour constituer le point de départ d'une série spéciale, laquelle constituerait le bagage d'un autre artiste.

Au surplus il y a entre cette même « Perle du Brabant » et les Annonciations, sous le rapport de l'esprit, du dessin et du coloris, des différences si sensibles que la conjecture nous apparaît dénuée de toute vraisemblance.

Adoration des Bergers et Sainte Famille (Collection van Ertborn)

N'oublions pas l'*Adoration des Bergers* du Musée d'Anvers qui provient du béguinage de cette ville et fait partie du legs van Ertborn. Cette œuvre passa longtemps pour procéder de Juste de Gand, mais cette attribution toute de fantaisie est abandonnée depuis maintes années. Au sentiment de plusieurs critiques, elle ne laisse pas de s'apparenter aux Assomptions et au Christ chez Simon du Musée de Bruxelles que la critique a rendus à Albert Bouts (1).

La scène se passe dans les ruines du palais de David où l'on remarque, outre des piliers de marbre, la statuette de Moïse tenant les tables de la Loi et de minuscules putti. Les principaux personnages de la composition s'abritent sous un appentis de chaume que supportent des troncs d'arbre et des soliveaux. A droite, Marie est agenouillée devant l'Enfant Jésus couché nu sur un lange déployé au milieu des fétus de paille éparpillés sur le sol. Le Nouveau-Né est entouré de quatre anges aux ailes entr'ouvertes. A gauche saint Joseph soulève son couvre-chef et s'apprête à ployer le genou et, de l'autre côté, se trouvent trois pasteurs. On remarque au second plan le bœuf et l'âne et plus loin, près d'un mur bas, des bergers dont les troupeaux sont dispersés sur les collines de l'arrière-plan.

---

(1) H. $0^{m}945$; L. $0^{m}120$. Voir G. Hulin, *op. citato*.

Au-dessus de la Sainte Famille planent sept anges dans les attitudes les plus variées et qui rappellent, comme ceux mentionnés plus haut, par leurs gestes, le caractère des têtes et les draperies, les figures similaires de van der Goes, en particulier, du triptyque de Florence. Seulement l'auteur du panneau d'Anvers a eu le tort de surcharger la composition en exagérant le nombre et la taille des célestes adorateurs. Ce défaut de mesure est racheté par le charme des physionomies de ces anges adolescents qu'éclairent les plus gracieux sourires.

On conserve aussi au Musée d'Anvers une page d'une intimité charmante, restituée à tort ou à raison à Albert Bouts, représentant une sainte Famille en demi-figures devant une fenêtre ouverte (1). Marie à la chevelure ondulée rehaussée d'un cercle d'orfèvrerie tient de la main droite l'Enfant revêtu d'une chemise et dont les pieds posent sur un coussin ; elle a les yeux baissés et tourne les pages de ses Heures posées sur un coussin près d'un rosaire. Un ange à la gauche de Marie présente une poire dans la direction de Jésus qui regarde plutôt de l'autre côté où se trouve saint Joseph. La tête de Marie, d'expression douce et mélancolique, évoque la Vierge de la collection Hainauer, et le type de saint Joseph s'apparente singulièrement à celui du même personnage dans l'*Adoration des Bergers* de Wilton House. Le fond est occupé par un drap d'honneur en riche brocart et une draperie tirée de côté, tandis que d'autre part une fenêtre s'ouvre sur un paysage accidenté que baigne une petite rivière (2).

Adoration des Bergers du Musée de Bruxelles

Parmi les productions qui sont écloses dans l'atmosphère créée par Hugo van der Goes se trouve un triptyque du Musée royal de peinture

---

(1) Pol de Mont. *Catalogue descriptif. Maîtres anciens,* 1905. *La Sainte Famille au Séraphin*, p. 38. H. $0^{m}428$; L. $0^{m}365$.

(2) Voir reproduction dans les *Primitifs flamands*, t. I-LX.

22

à Bruxelles empreint d'une poésie charmante et dont les analogies avec la manière du peintre gantois ont depuis longtemps frappé plusieurs critiques. Le panneau médian nous présente une *Adoration des Bergers* dans une disposition symétrique telle qu'elle s'inscrirait tout naturellement dans un triangle à base assez étroite. Au premier plan, et comme au centre, apparaît l'Enfant Jésus sans le moindre lange sur le sol nu, entre Marie agenouillée qui adore, les mains jointes, son divin Fils et saint Joseph, un genou en terre et tenant un cierge en la main droite tandis qu'il en protège la flamme de l'autre main. Ce groupe se complète par la présence d'un ange en dalmatique figuré les mains jointes, tandis que ses ailes relevées auréolent sa tête, et par le bœuf et l'âne. Des deux côtés de la masure posent, au troisième plan, cinq pasteurs de divers âges et une pastourelle ou l'une des gardes-couches dont la présence est signalée dans l'iconographie sacrée jusque dans le courant du XVe siècle.

Dans le volet à droite du panneau médian est représentée l'*Annonciation*. L'archange Gabriel a un type se rapprochant beaucoup de ceux familiers à Hugo ; dans le volet consacré à la *Circoncision* il convient de noter une tête d'homme à la face glabre, aux traits anguleux et à la noire chevelure, caractérisé avec une telle maîtrise qu'il faut la considérer comme un portrait des plus fidèlement saisi.

Les revers des volets, des grisailles, nous offrent deux figures d'une tournure distinguée, représentant l'une sainte Catherine de profil, l'autre sainte Barbe vue de face.

ANONYMES XVe-XVIe SIÈCLE

Dans le triptyque de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, attribué sans preuves décisives à Gérard van der Meire, on remarque à gauche une figure de jeune femme accompagnée d'un enfant, vue de profil et presque agenouillée. C'est une réminiscence de la *Rencontre de David et d'Abigaïl* de van der Goes, réminiscence moins sensible toutefois



D'après Hugo Van der Goes.
ADORATION DES BERGERS
Tapisserie du commencement du XVIe siècle.
Collection Mayer van den Bergh, Anvers).



D'après Hugo Van der Goes.
ADORATION DES MAGES
Tapisserie du commencement du XVIe siècle.

que celle que l'on constate dans le tableau de la Passion de la cathédrale à Bruges qui passait aussi naguères pour une peinture de l'énigmatique van der Meire. Ici la figure de Véronique, agenouillée devant le Sauveur et tenant en mains le suaire, rappelle l'image même d'Abigaïl. C'est d'autant moins surprenant que cet anonyme, qui travaillait vers 1500, est un éclectique qui, comme l'a déjà noté M. Friedländer, s'inspire de la composition du Maître de Flémalle que la copie du Musée de Glascow a fait connaître dans son ensemble (1).

Apparemment il avait connu et même étudié des productions de van der Goes, l'anonyme à qui l'on est redevable du tableau de la parenté de sainte Anne appartenant au Musée des Beaux-Arts à Gand. La composition comprend une vingtaine de personnages, assis ou debout, disposés sur trois plans. Sainte Anne apparaît sur un trône doré tandis que Marie, assise sur le gazon fleuri, tient dans ses bras l'Enfant Jésus. Ce groupe nous rappelle, tant pour l'esprit que pour l'exécution, le tableautin de sainte Anne du Musée de Bruxelles dont il est question plus haut. Et les vieillards, qui sont alignés devant la haie de rosiers couverte de fleurs, ont des types et des expressions qu'on observe en maintes figures du *Couronnement de la Vierge* de Buckingham Palace.

Il existe aussi dans le Musée de Gand un triptyque de la même école représentant le même sujet ; mais il y a des différences notables dans la disposition et le nombre des personnages : sainte Anne se trouve dans une sorte de niche décorée de pampres, assise sur un trône pourvu d'un drap d'honneur portant son chiffre et celui de sa fille la Vierge Marie ; celle-ci tient l'Enfant Jésus et elle est assise sur le gazon près de sa Mère. Ce groupe ne laisse pas d'avoir également quelques affinités avec le panneau de Bruxelles qui vient d'être mentionné. Quant aux vieillards que l'on voit devant la haie de rosiers fleuris, ils s'appa-

(1) *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV u. XVI. Jahrhunderts,* pl. 55, p. 20.

rentent avec ceux dont il vient d'être question tant pour les attitudes que pour le caractère des têtes (1).

Ce décor de rosiers fleuris sert en quelque sorte de dosseret ou de drap d'honneur dans un panneau du Musée de Bologne représentant la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus. M. H. Hymans penchait à considérer cette peinture comme une production de van der Goes, car il y constatait les principaux caractères du Maître, « la solidité de la peinture et l'absence de distinction des types » (2). Seulement la médiocrité du dessin nous oblige à écarter cette hypothèse. Le tableau de Bologne nous fait plutôt penser à la Vierge de la collection Kaufmann que M. Friedländer attribue à l'école du maître de Flémalle (3).

Gérard David imitateur de van der Goes

Nous avons parlé précédemment de cette *Epiphanie* du Musée de Munich où Gérard David nous donne une élégante interprétation de van der Goes, ce qui nous console dans une certaine mesure de la perte d'un original précieux. Le maître d'Oudewater s'est encore inspiré de l'artiste gantois dans le sujet similaire du Musée de Bruxelles, surtout lorsqu'il nous montre le groupe de la sainte Vierge et du roi vieillard qui baise le bras droit de l'Enfant Jésus. Et saint Joseph qui s'appuie sur son bâton rappelle par son attitude et son caractère le saint Antoine du retable de Florence. En outre on voit, bien en évidence dans un coin

---

(1) *Catalogue du Musée des Beaux-Arts* (Ville de Gand), 1909, Nos 5,106 ; 1906 B, pp. 82-83. Les haies de rosiers constituent des réminiscences de Schongauer, qui s'était lui-même inspiré de Stephan Lochner.

(2) H. Hymans. Notes sur un voyage en Italie adressées à M. le Conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Bull. des commissions royales d'art et d'archéologie, t. XVIII, p. 79. — Dans le *Livre des peintres* de van Mander, t. I, p. 56, paru en 1884, H. Hymans écrivait : « Nous devons avouer que si les auteurs s'accordent à vanter le mérite de cette œuvre, la plupart hésitent à y voir la main de van der Goes ».

(3) *Revue de l'art flamand et hollandais.* La galerie von Kauffmann à Berlin, t. VI (1906), p. 32.

à droite, la botte de paille. Ce dernier détail, par contre, fait défaut à l'*Adoration des Mages* du Musée des Offices exécutée en détrempe. Dans cette œuvre, que M. von Bodenhausen classe à bon droit dans la première partie de la carrière du peintre, Gérard (1) se montre encore tout pénétré de la manière de son devancier, tant pour la composition que pour le caractère des têtes. On y remarque le pan de mur encadré par deux éclaircies de paysage et qui sert de fond à la scène comme dans l'*Adoration des Mages* de Monforte, l'attitude de Marie, l'air de pieuse gravité de saint Joseph et le mage adorateur qui a la même physionomie que le roi vieillard de Monforte ; à noter aussi les ornements discoïdes sur la ceinture du personnage que l'on voit dans le triptyque de Liechtenstein et dans les copies de Bath et de Madrid, et le groupe de gauche où un mage prend la coupe des mains d'un serviteur ; voilà autant de points qui constituent des réminiscences de notre maître. Et à considérer l'ensemble comme les détails, il est peut-être permis de se demander si Gérard n'est pas ici un copiste plutôt qu'un interprète.

N'oublions pas de citer un tableau reproduit dans le répertoire de Salomon Reinach et qui offre une variante de l'*Epiphanie* de Bruxelles. Au lieu de représenter une trentaine de personnages distribués sur quatre ou cinq plans différents, le peintre s'est contenté de nous en montrer huit. Saint Joseph, placé debout derrière Marie, porte la main à son chaperon et rappelle par ce geste le personnage du Musée de Bruxelles qui accompagne le roi d'Ethiopie. Dans les ruines, un pied-droit et une partie d'arcade sont conçus dans le style de la renaissance (2).

Gérard ne s'est pas borné à copier ou à interpréter son devancier, il s'est laissé dominer par son esprit tout de foi et de piété ; et les sentiments qui animaient le moine artiste se reflètent surtout dans les Vierges du Musée de Rouen, du Musée de Brignole à Gênes et, à un

---

(1) *Gerard David und Seine Schule,* p. 95.

(2) *Rep. de la peinture du Moyen âge et de la Renaissance,* t. III, p. 109. Vente Grossmann, pl. 4, 67 × 52.

degré moindre, dans celles de la collection de Pablo Boch et de la collection Baronville aujourd'hui à la National Gallery. Même dans les panneaux où règne la note intime et familière, comme dans les peintures du Musée de Bruxelles et de l'ancienne collection Kann où la Vierge est figurée donnant la bouillie à son divin Enfant, la physionomie conserve toujours cet air de dignité que Hugo avait enseigné avec tant d'éloquence aux artistes de son temps. Et dans ce domaine de l'inspiration chrétienne il nous semble même supérieur à Memling qui se distingue par une grâce qui ne manque pas de charmes (1).

Une Epiphanie (Collection van den Corput)

On peut encore attribuer à un imitateur de Hugo van der Goes un tableau dont nous ignorons la présente destinée et que nous avons vu il y a quelques années à Bruxelles chez feu le Sénateur van den Corput. Ce panneau de $1^{m}26$ de haut sur 1^{m} de large, du début du XVIe siècle, représentant l'*Epiphanie,* aurait appartenu à la chapelle du Saint-Sang à Bruges, avant la suppression des couvents par Joseph II. Marie est figurée à droite, assise devant les ruines d'un palais. Un voile blanc encadre sa face doucement recueillie. La divine Mère tient des deux mains et debout sur ses genoux l'Enfant qui écoute avec un intérêt visiblement marqué la prière que lui adresse le roi vieillard. Le roi adulte et le roi d'Ethiopie en chaperon et en turban, rehaussés tous deux d'une couronne en métal précieux, apportent leur coupe au divin Sauveur. La suite royale se compose de trois personnages, l'un vu de profil, un autre de trois quarts, le dernier de face est presque effacé par les deux précédents. Derrière la divine Mère se tient saint Joseph qui porte la main à sa longue barbe, et plus loin les animaux traditionnels à peine visibles dans l'ombre. Au-dessus de la Sainte Famille planent deux anges adora-

(1) Pour ces divers rapprochements consulter les reproductions de van Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule.*



ADORATION DES BERGERS
Tapisserie de Bruxelles, XVe-XVIe siècle.

teurs ; l'un tient les mains jointes, l'autre les bras ouverts. L'on remarque au second plan, près de la colonne d'une arcade, les têtes bien vivantes des bergers que le spectacle intrigue ; au plan suivant, des cavaliers qui abreuvent leurs montures à une mare et, plus avant vers la gauche, d'autres cavaliers qui longent un rocher escarpé couronné d'un château fort. Enfin, l'arrière-plan est formé par une colline boisée au pied de laquelle se pressent plusieurs habitations précédées d'un étang où des cygnes prennent leurs ébats. Notons aussi deux couples de grands arbres qui projettent leur ombre ici et là, sur les deux pièces d'eau.

La composition, le choix des types et des attitudes de la Vierge et des Mages, la proche parenté des anges avec ceux de l'Epiphanie de Berlin et de Munich et surtout l'esprit qui domine toute la scène et anime ce paysage, tout en un mot nous fait penser à une interprétation d'une œuvre de van der Goes. Maintes attributions ont été faites, entre autres en faveur d'artistes allemands ; mais elles sont dépourvues de tout fondement, tandis que l'on est autorisé à revendiquer cette peinture pour un artiste de l'école ganto-brugeoise contemporain de Gérard David.

Adoration des Bergers (Collection Ruffo de Bonvale)

Le Vicomte Ruffo de Bonvale possédait, il y a quelques années, un panneau haut de $1^{m}45$ et large de $1^{m}75$, représentant une *Adoration des Bergers* dont la composition semble inspirée par le génie de van der Goes. Le sujet a pour théâtre un palais en ruines du début de la Renaissance dont les piliers carrés et les colonnes monolithes en marbre qui supportent les voûtes donnent, grâce à un point de vue élevé, un imposant effet de perspective. On voit, au premier plan, Marie en robe blanche que recouvre un manteau tandis qu'un voile léger est jeté sur sa blonde chevelure éparse sur ses épaules. La divine Mère contemple à genoux, les mains jointes, l'Enfant entouré d'une gloire rayonnante qu'elle a posé sur le bord de son manteau. Trois anges, l'un vêtu d'une chape

ornée de pierres précieuses, adorent et contemplent le Nouveau-Né tandis que deux autres anges qui partagent les sentiments de leurs compagnons planent au-dessus de cette scène. A gauche entre les piliers on aperçoit saint Joseph debout encapuchonné et tenant un petit cierge dans la main gauche, plus loin le bœuf et l'âne, et, à droite, trois bergers arrivent en courant la houlette à la main. A l'arrière-plan on remarque Marie et Joseph, suivis de l'âne, qui sont rebutés à la porte d'une hôtellerie, et, plus près du spectateur, le couple sacré s'approchant des ruines du vieux palais. A gauche au fond on découvre l'Annonce de la bonne nouvelle aux bergers. Notons enfin, à l'avant-plan, deux bottes de paille posées en croix. Il semble superflu d'insister sur les attitudes de Marie, des anges et des bergers et même sur ces deux bottes de paille qui sont comme des réminiscences du maître, et instinctivement on se reporte au triptyque de Florence et même à l'*Adoration des Bergers* de Berlin. Peut-être pourrait-on supposer un tableau original, car ce qui enveloppe certainement cette page, c'est l'atmosphère de foi et de piété que l'on retrouve dans tout l'œuvre de van der Goes (1).

Le triptyque Durlacher

M. Max Friedländer a fait au sujet d'un triptyque très éclectique, qui en 1904 se trouvait en la possession de M. Durlacher de Londres, d'intéressants rapprochements qu'il importe de rappeler ici (2). Cette œuvre, encore pourvue de son cadre original, que le savant critique berlinois considère à bon droit comme de provenance brugeoise, pré-

(1) Voir la reproduction dans le catalogue de la vente à Bruxelles de 1900, par M. Fiévez, expert. Ce panneau ne fut pas adjugé, mais il fut cédé plus tard à un antiquaire qui ignore le sort de cette intéressante peinture. Le coloris en est fort terne ; aussi sommes-nous plutôt enclin à croire que l'œuvre vaut surtout par sa composition et que c'est une copie déjà ancienne. Il nous semble impossible toutefois de songer à Corneille Enghelbrecht (1468-1523), ainsi que la mention en est faite au catalogue.

(2) Cfr. fig. 5 et 6 dans le *Nachlesse* déjà cité.

sente à l'intérieur l'*Epiphanie,* sur le volet de gauche la *Nativité* et sur celui de droite la *Présentation au temple;* et à l'extérieur, en grisaille, l'Annonciation. Les volets font songer au triptyque de Floreins et au retable de voyage de Charles-Quint, dus l'un et l'autre à Memling. Par contre, dans le panneau médian, le groupe de Marie et du roi vieillard évoque les personnages similaires conçus et peints par van der Goes, tandis que le reste de la composition nous reporte certainement dans le premier tiers du XVIe siècle.

Le retable appartient à une longue suite de tableaux dont quelques-uns furent attribués bien à tort à Jean Mostaert. On est donc en présence d'un maître très souple dont il est difficile de fixer la personnalité tant pour la manière de concevoir que pour celle de composer. Et le retable Durlacher est très proche, pour la façon de peindre, le choix des couleurs et le dessin, du petit triptyque de la *Présentation au temple* de Saint-Sauveur à Bruges (1). A. J. Weale plaçait cette œuvre avant 1510 en se basant sur les dates recueillies dans la biographie du donateur. M. Friedländer rejette avec raison, pour des motifs empruntés aux formes d'architecture et aux costumes, semblable détermination. Pour lui l'œuvre appartient aux plus anciens travaux dans le style du pseudo Mostaert ainsi que les volets de la collection Somzée avec les figures de saint Jean et de saint Jérôme (2).

La scène du temple dans le triptyque de Bruges apparaît tout différemment que sur le volet droit du retable de Londres. Cette fois ce n'est pas d'après Memling, car la madone est prise ailleurs et le maître répète dans la figure des motifs, des plis et des détails qui n'appartiennent pas à l'original de Memling. Quant à l'Annonciation, elle se présente maintes fois avec des motifs analogues. Sous ce rapport M. Friedländer mentionne une œuvre à quatre compartiments pourvue d'un

(1) Exposition des Primitifs flamands. Bruges, 1902. Reproduction de la maison Bruckmann, nº 184.

(2) *Idem,* nº 39.

joli cadre renaissance, de la collection du consul général Rosenberg. C'est un rejeton tardif de l'art brugeois qui nous montre une vierge semblable à celle du triptyque de Durlacher.

L'*Adoration des mages* a du mouvement et un air de fête, ce qui la rend étrangère à l'aspect grave et solennel qu'on observe dans les productions se rattachant à la tradition de Memling et de Gérard David et même à l'Epiphanie que le pseudo Mostaert a peinte plusieurs fois.

Par sa conception mondaine et éclatante, la représentation du panneau central du triptyque Durlacher se place à peu près sur le même degré que l'*Adoration des mages* de Berlin remontant vers 1510 et restituée récemment à Jean Provost de Mons. Cet artiste quitta Anvers et se rendit avec un désir d'innovation dans la calme et silencieuse Bruges. M. Friedländer renonce à indiquer les sources où le maître du retable de Londres a puisé ; car l'on n'y sent pas l'esprit de la cité flamande comme dans les volets. A notre point de vue, retenons avant tout avec le docte critique que la figure du roi vieillard rappelle celle de l'œuvre perdue de van der Goes.

Schongauer s'inspirant de van der Goes

Parmi les artistes allemands qui ont subi l'action de nos anciens maîtres, le peintre-graveur Martin Schongauer occupe une place des plus en vue. « Si Conrad Witz fut, dans ce Haut-Rhin, le reflet de l'art des Van Eyck, si Gaspard Isenmann y représenta l'art de Thiéry Bouts et de ses imitateurs colonais, Martin Schongauer y devint l'apôtre de Roger Van der Weyden. Mais, en l'état actuel des investigations, il s'en faut de beaucoup que les origines de Martin Schongauer puissent être comprises comme elles l'étaient vers le milieu du dix-neuvième siècle. « Martin Schongauer, remarque judicieusement M. Georges Hulin (1),

(1) *L'exposition des « Primitifs français » au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale, dans le Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, 1904,* nº 5, p. 194.



Dètail d'une tapisserie flamande. - Seconde moitié du XVe siècle.
(Musée de Boston, Etats-Unis)

parle fort bien la langue artistique flamande, mais il conserve l'accent et les tournures de son idiome d'origine. » S'il reste admis aujourd'hui que l'influence du maître tournaisien compte Martin Schongauer parmi ses obligés, nous ne pouvons plus accepter que cette influence soit celle d'un maître sur son élève, et que Martin Schongauer se classe dans la même catégorie que Zanetto Bugatto. Sans doute, son idiome d'origine est moins accentué que celui du *Maître de l'Autel de Saint-Barthélemy*, avec lequel il fut question de l'identifier, il y a une vingtaine d'années. L'alsacien Martin Schongauer, comme le souabe Frédéric Herlin, subit l'influence *morale* de Roger van der Weyden... » (1). L'érudit français se résumant plus loin sur l'artiste de Colmar voit dans le génie de Martin Schongauer « d'abord du Thiéry Bouts à la manière de Cologne dans l'atelier de Gaspard Isenmann, puis du Roger Van der Weyden à la manière haut-rhénane chez le *Maître E S. de 1466*. La plus grande partie de son œuvre participera de ces deux influences, et le rôle de Martin Schongauer, comme celui de Frédéric Herlin, son émule de l'autre côté du Rhin, sera d'améliorer « l'accent et les tournures d'origine » des maîtres alsaciens qui lui avaient appris les textes alors omnipotents de l'art néerlandais ».

M. André Girodie nous paraît avoir très bien établi la situation de Martin Schongauer par rapport à Roger van der Weyden, mais il conviendrait, comme il le reconnaît lui-même, de l'étendre jusqu'à son continuateur flamand. Il y aurait lieu de mentionner quelques rapprochements : la Vierge debout tenant l'Enfant (Bartsch 28) qui a la dignité dans l'expression et qui se distingue par une simplicité relative des draperies, et l'*Annonciation* du Musée de Colmar empreinte d'un certain maniérisme qui nous rappelle le sujet similaire du triptyque de Buckingham Palace. Il y a plus d'ampleur et de style dans les Vierges couronnées par deux anges de la collection Sepp de Munich, et de

(1) André Girodie, *Martin Schongauer*, pp. 103-104-105.

l'église Saint-Martin de Colmar. Et si l'on pense encore à Bouts dans ces œuvres, par contre le réalisme presque brutal de la *Nativité* (Bartsch 5), qui place Marie en adoration de l'Enfant étendu nu sur une couverture près du bœuf et de l'âne, nous reporterait plutôt vers notre maître. Dans une note plus adoucie apparaît l'*Adoration des Bergers* de Schongauer, du Musée de Berlin, où la présence des pasteurs nous fait songer au triptyque des Portinari plus encore qu'à l'*Adoration des Bergers* du Musée de Dijon où le Maître de Flémalle avait déjà introduit ce motif si intéressant.

Ajoutons que dans la gravure de la *Mort de la Vierge* l'artiste reproduit des têtes qu'il avait remarquées dans la peinture de Bruges.

Le maître de la sainte Parenté

N'oublions pas de citer le vitrail de la nef latérale nord de la cathédrale de Cologne représentant l'*Adoration des bergers*. Cette œuvre exécutée vers 1508, d'après un carton attribué au maître (1) de la sainte Parenté, montre à quel point l'anonyme rhénan s'était pénétré de la manière de notre artiste. S'il n'a pas connu le retable des Portinari, il a dû étudier une autre production de Hugo qui en tenait singulièrement et faisait peut-être partie des vitraux détruits dont l'artiste gantois avait dessiné les modèles.

La composition du vitrail colonais, de grande et puissante allure, s'agence habilement dans les quatre baies d'une fenêtre. Le point de vue est beaucoup moins élevé que dans le triptyque de Florence et partant l'effet de perspective est en quelque sorte supprimé, ce qui est d'ailleurs plus conforme à la technique du vitrail.

La scène a pour cadre un appentis couvert de chaume qui s'adosse aux ruines d'une construction gothique. Marie est agenouillée à gauche,

(1) Herman Schmitz. *Die Glasgemaelde des Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin*, 1913, t. I, p. 51, fig. 84.

les mains jointes, adorant l'Enfant qui est déposé sans aucun vêtement sur un pan de son manteau. Autour du Nouveau-Né sont disposés, en demi-cercle, de jeunes anges vêtus simplement de l'aube ou portant des chapes de brocart tandis que deux autres soutiennent le drap d'honneur placé derrière la divine Mère ; on aperçoit à droite et à l'écart saint Joseph dans l'attitude de l'adoration la plus intense.

Au fond de la scène apparaît un berger dans l'encadrement d'une fenêtre, tandis qu'à gauche un autre encapuchonné, les bras appuyés sur un mur bas, assiste, comme fasciné, au spectacle qui se déroule sous ses yeux. Derrière lui un jeune homme se tourne vers un vieux pasteur à barbe blanche occupé à la garde de ses brebis au moment où le Père Eternel se montre sur la nue. Et vers la droite six anges planent, deux par deux, dans les trois autres baies de la fenêtre, et complètent ainsi la cour de l'Attendu des nations.

Un vitrail représentant l'*Adoration des mages*, d'importance égale et dû au même maître, forme le pendant de celui qui vient d'être décrit (1). Le groupe de Marie, de l'Enfant et du roi vieillard correspond à celui de l'Epiphanie de Roger van der Weyden de la Pinacothèque de Munich ; mais le charmant motif des anges soutenant le drap d'honneur, la vie qui anime les personnages de la suite royale et les têtes si nettement individualisées indiquent plutôt l'influence moins du maître wallon que de son continuateur gantois.

On rapporte encore au même artiste, qui s'attachait d'une façon si étroite à la manière de van der Goes, les modèles de deux vitraux du Kunstgewerbemuseum de Berlin représentant l'un l'Annonciation, l'autre la Nativité. L'attitude de Marie, sa physionomie grave et recueillie, le type si sincère de saint Joseph et le geste de l'archange Gabriel, qui montre le ciel, indiquent la même source d'inspiration. Et il n'est pas surprenant que l'on constate dans les diverses compositions qui

---

(1) H. Schmitz, *ouvrage cité*, pp. 51-52, fig. 84.

viennent d'être citées une ampleur de style qui ne se trouve pas dans les œuvres plus personnelles de l'anonyme rhénan (1).

Le maître de la « Vierge entre les Vierges »

Parmi les artistes hollandais qui subirent l'influence de Hugo van der Goes il ne faudrait pas omettre de mentionner l'anonyme désigné, d'après un tableau du Rijcksmuseum d'Amsterdam, sous le nom du « Maître de la Vierge entre les Vierges ». Nous noterons d'abord l'*Epiphanie* entrée naguères dans les collections du Kaiser-Friedrich-Museum ; Marie grave et recueillie est assise à droite et elle présente Jésus à l'adoration du roi vieillard qui semble lui parler avec des gestes d'une bonhomie charmante. Saint Joseph portant la main à son couvre-chef rappelle le personnage similaire du tableau de Bath, tandis que cet homme qui se penche hors de l'encadrement d'une lucarne nous reporte aux Epiphanies de Berlin et de Munich. En ce qui concerne la disposition générale de la scène, elle relève également de la même œuvre disparue.

Cet anonyme n'a pas copié van der Goes au sens littéral du mot, mais il a étudié ses œuvres; il est en communion de sentiments avec lui et il n'hésite pas à l'occasion à lui emprunter maints détails caractéristiques ainsi qu'en témoigne un retable du Musée Charles-Auguste à Salzbourg.

La scène qui occupe le milieu du panneau central s'adosse à des ruines, dans l'ombre, lesquelles sont comprises entre deux délicieuses perspectives d'un paysage accidenté. C'est bien la réédition du procédé employé par Hugo dans le tableau de Monforte ; et l'artiste offre de plus cette particularité charmante, qu'on observe dans le triptyque du Musée de l'Ermitage, du drap d'honneur tenu en haut par deux anges.

---

(1) H. Schmitz, *ouvrage cité*, t. II, pl. 33 et 34.

Citons le petit panneau d'un dessin précis et d'un coloris assez pâle appartenant à M. Ch. L. Cardon, qui figura à l'Exposition du Guild Hall à Londres en 1906 et à l'Exposition de la Miniature à Bruxelles en 1912. C'est une image à mi-corps représentant la Vierge tenant Jésus. Marie a un grand cou, un front très développé, des mains longues aux doigts effilés. Si sa physionomie est dépourvue de tout agrément, elle est marquée par contre d'un pieux recueillement. Seulement le maniérisme de la facture répugne tout à fait au tempérament de van der Goes. Nous pencherions à considérer l'œuvre comme émanant plutôt du « Maître de la Vierge entre les Vierges ». En tout cas le peintre a dû étudier les productions du moine artiste (1).

VAN DER GOES ET LES MAITRES ITALIENS

A Florence les portraits des Portinari comme les figures des bergers furent compris et admirés et servirent même de modèles : ce qui n'a rien de surprenant dans un milieu où le réalisme compta longtemps des adeptes puissamment doués.

Que Dominico Ghirlandaio, dans l'*Adoration des Bergers* peinte en 1485 et conservée aujourd'hui au Musée de l'Académie à Florence, se soit inspiré de l'œuvre de van der Goes, c'est un fait indéniable qui a été signalé du reste par plusieurs historiens de l'art; mais l'artiste italien a procédé avec indépendance ainsi qu'un critique d'art en a fait la judicieuse remarque. « A la différence des bergers de van der Goes, qui ont été étudiés à la campagne parmi les paysans, les bergers de Ghirlandaio, excepté celui qui est debout à l'arrière-plan, sont de faux bergers. A les bien considérer, à les comparer avec les portraits de personnages contemporains qui encombrent les fresques de la Chapelle

(1) Voir reproduction Salomon Reinach. *Répertoire de peintures du moyen-âge et de la Renaissance*, t. III, p. 395.

Sassetti, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'on a en réalité affaire à deux bourgeois florentins travestis en paysans : il n'est même pas difficile de reconnaître dans l'un d'eux le donateur lui-même. Nous sentons, dit Jacques Mesnil, que ces deux personnages jouent un rôle, et cette impression est encore accentuée par le geste de celui qui montre de la main gauche l'Enfant à son compagnon, tout en posant la main droite sur sa poitrine. Ce geste appris, conventionnel, d'un pathétique de théâtre, contraste singulièrement avec le geste d'attendrissement si vrai, si naturel du berger qui occupe la même place dans le groupe de van der Goes » (1).

Il y a encore dans le Musée de l'Académie une *Adoration* de Lorenzo di Credi, qui est inspirée également de la création du moine artiste. L'Enfant Jésus couché sur une botte de paille recouverte d'un lange occupe le milieu de la scène. A droite Marie est à genoux, les mains jointes et accompagnée de deux anges dans la même attitude, tandis que deux autres debout semblent se communiquer leurs impressions. A gauche se trouvent trois bergers : un vieillard à genoux, les mains jointes, son compagnon moins âgé et plus démonstratif fait un geste de naïve admiration, enfin à l'avant-plan un jeune homme tient les yeux dirigés vers le spectateur ; il fait pendant à saint Joseph grave et méditatif que l'on voit s'appuyant sur son bâton. Une construction en ruines et un paysage constituent le fond de la scène. Dans cette composition pondérée et peut-être trop symétrique, Lorenzo di Credi, tout en idéalisant les bergers, s'est moins écarté que Ghirlandaio de la conception de l'artiste gantois.

On pourrait encore mentionner une *Adoration des Mages* d'Amico Aspertini (1475-1552) appartenant au Kaiser-Friedrich-Museum où un groupe de trois bergers à genoux ou debout constitue une réminiscence très claire du triptyque des Portinari.

---

(1) *Ouvrage cité*, pp. 40-41.

IX. — ÉTUDE D'ENSEMBLE

Composition et Paysage

A l'encontre de beaucoup d'artistes qui, cédant à la routine ou à l'amour du lucre, se plaisent à se répéter, Hugo, obéissant à son génie toujours en éveil, varie ses thèmes le plus possible. L'*Adoration des Mages*, par exemple, qu'il a traitée en diverses circonstances, constitue chaque fois une composition nouvelle.

Dans la première partie de sa carrière on observe que van der Goes prend des dispositions connues de Bouts ou de Roger van der Weyden ; c'est ainsi que l'on retrouve dans la Pinacothèque de Munich une Épiphanie de Bouts et une autre copiée d'après Hugo dans lesquelles la Sainte Famille se trouve à dextre, et non au milieu, pour recevoir les Mages qui arrivent de l'orient. Mais combien le maître gantois l'emporte sur son devancier par la cohésion et la vie dans la représentation de ce cortège royal qui s'avance avec empressement, sans hâte toutefois, chacun des personnages animé qu'il est de la plus profonde vénération ! L'admirable perspective du fond donne à la scène une ampleur et une importance qui dépassent de beaucoup les limites étroites du panneau. Gérard David s'en inspirera en maintes circonstances, entre autres dans son *Adoration des Mages* du Musée Royal de Bruxelles ; seulement il n'atteint pas à l'art du modèle à cause de l'entassement de personnages impassibles. Dans l'Epiphanie de la National Gallery, procédant d'un imitateur de Gérard, la composition, par sa clarté et sa simplicité, se rapproche davantage de l'idée

de van der Goes (1). Le triptyque de Buckingham Palace et la peinture de *David et d'Abigaïl*, arrivés jusqu'à nous sous la forme de copies anciennes, ne nous donnent qu'une idée affaiblie de la conception du maître; on est à même toutefois d'y constater une réelle richesse de mise en scène. Le dessin d'Oxford, reproduisant l'histoire de *Jacob et de Rachel*, est une œuvre observée qui évoquerait même le souvenir de certaines figures de Boticelli. Ce sont trois œuvres animées d'un grand souffle de vie et rendues captivantes grâce à d'heureuses recherches d'attitudes et d'expressions. Pour mesurer l'espace parcouru par Hugo, il suffirait de les comparer à certaines compositions de Bouts, telles la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* ou *la Sibylle de Tibur prédisant la venue du Christ à l'Empereur Auguste*. Les personnages du maître de Harlem restent toujours dignes et graves, mais ne semblent pas participer d'une façon bien effective à l'action à laquelle ils se trouvent mêlés. Hugo a succédé de fait à Roger van der Weyden dans la voie du pathétique, et nous avons marqué en plusieurs endroits de notre étude à quel point il a dépassé, sous ce rapport, son devancier.

Dans la scène médiane du triptyque des Portinari, le point de vue est placé très haut, ce qui a permis au peintre, grâce à la déclivité du sol, de donner de l'ampleur à la scène et de former une véritable couronne d'adorateurs autour de l'Enfant Jésus.

L'*Adoration des bergers* du Musée de Berlin est loin d'être la réplique du panneau de Florence, comme certains auteurs l'ont dit par inadvertance, car elle se distingue par une unité, une plénitude de composition, un équilibre, un charme poétique et une intensité de sentiment religieux tels qu'on ne les rencontre dans aucune autre œuvre du maître. Mais si on ne relève pas de défaillance dans la composition, si on admire d'autre part la parfaite convenance des divers personnages, on ne retrouve pas toutefois ni les riches et puissantes oppositions de

(1) Baron von Bodenhausen. — *Gerard David und seine Schule*. N° 38, p. 188.







LA FAMILLE DE SAINTE ANNE
(Musée des Beaux-Arts, Gand).



LA FAMILLE DE SAINTE ANNE
(Musée des Beaux-Arts, Gand).

couleurs du tableau de Monforte, ni le coloris plus grave et de si belle venue qu'on observe dans le retable des Portinari.

On remarquera cependant que Hugo n'a pas toujours eu la même façon de concevoir un tableau ; parfois il a poussé à fond certaines études séparées de groupes ou de personnages, comme le prouve l'analyse du tableau des Portinari dont l'ordonnance est plutôt morcelée ; parfois aussi il a soigné tout particulièrement l'ensemble, le faisant un et rigoureusement coordonné, comme on en voit des exemples frappants dans l'*Epiphanie* de Monforte, l'*Adoration des Bergers* de Berlin, et surtout dans la *Mort de la Vierge.*

Un aspect de l'activité du maître nous échappe pour ainsi dire complètement par suite de la disparition de ses peintures en détrempe dont deux ou trois spécimens de petites dimensions sont parvenus jusqu'à nous. Cette perte est d'autant plus regrettable que l'usage fréquent qu'il a fait de ce procédé a dû avoir une très grande influence sur sa façon de concevoir et même de peindre.

C'était à une grande échelle qu'il avait dû faire les cartons destinés aux vitraux de l'abbaye Saint-Pierre à Gand, et tout porte à croire qu'il a créé des modèles pour les tapissiers soit de Bruges soit de Bruxelles. Dans cette branche de l'art décoratif, les maîtres de grande valeur étaient les plus recherchés pour l'exécution de modèles. Témoin Jean de Bruges qui dessina pour Louis d'Anjou les cartons de l'Apocalypse ; témoin aussi ce très habile artiste flamand :

Et cil qu'on prise au soir et au matin
Faisant patrons, Baudouyns de Bailleul.

Après ce témoignage de Jean Lemaire, dans sa Couronne margaritique, il est encore permis de rappeler le souvenir de Roger van der Weyden qui avait déjà travaillé pour les lisseurs bruxellois.

Ce n'étaient donc pas les occasions qui faisaient défaut à Hugo d'échapper aux exigences de la technique lente et pénible que réclame

la peinture sur panneau ; et il avait acquis, grâce aux ressources du procédé de la détrempe, une facilité toute particulière de concevoir plus grand. Frappé de sa manière si ample, Thomas Portinari, familiarisé avec les conceptions des quatrocentistes florentins, se sera vu tout naturellement incité à lui commander une œuvre affectant des dimensions peu usitées dans nos ateliers flamands. Et ce monument reste l'un des plus grands efforts qui aient été tentés par des artistes de nos contrées, effort qui annonce les conquêtes les plus importantes de l'art moderne.

Sous ce rapport, Hugo se montre supérieur aux maîtres les plus en vue de l'école flamande de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle, à Memling en particulier qui ne semble guère sortir de cadres très limités, si tant est qu'on puisse faire état de sa grande prédella, conservée actuellement au Musée de peinture et de sculpture d'Anvers. Qu'elle lui appartienne en propre ou qu'elle soit œuvre d'atelier, elle laisse l'impression d'une peinture agrandie plutôt que d'une composition conçue de prime abord en grand. Et Gérard David lui-même ne semble pas rester en possession de tous ses moyens lorsqu'il aborde des œuvres de dimensions importantes, tels le triptyque de l'ancienne collection de Somzée ou celui de Gênes. L'un et l'autre ont je ne sais quoi de compassé et de froid. Ils le cèdent, en tout cas, à maints égards au tableau de Rouen de grandeur moyenne, où ce maître a donné la plus juste mesure de son tempérament.

Quentin Metsys ne s'est pas senti embarrassé dans ses deux grandes compositions de la *Descente de Croix* et de la *Parenté de sainte Anne* qui nous paraissent avoir toutes les qualités de souplesse, de fraîcheur et de fini que l'on admire dans les panneaux plus petits de l'artiste. Mais d'autre part elles ne supporteraient pas sans désavantage le voisinage du triptyque des Portinari. A vrai dire, l'impression obtenue par le maître flamand est très forte et le triptyque semble écraser toutes les peintures qui l'entourent. Et, de fait, Hugo y voit grand ; on serait

presque tenté de dire que sa vision a quelque chose de colossal, si cette épithète n'emportait avec elle une signification désobligeante ; mais en exagérant les proportions des saints patrons, car les donateurs paraissent bien petits à côté de leurs très puissants protecteurs, le maître a sans doute voulu respecter le principe d'iconographie chrétienne qui accorde aux saints une primauté physique sur leurs protégés. Il résulte toutefois de ce contraste, plus marqué qu'il ne l'est d'habitude chez les maîtres flamands, un manque d'équilibre et d'harmonie qui choque notre œil familiarisé à des oppositions moins accusées. Nous ne voudrions cependant pas regretter trop vivement ce défaut de mesure, car il est largement compensé par l'une des tentatives les plus hardies de notre ancienne école.

Il y a lieu de noter aussi la représentation des scènes en demi-figures qu'on voit dans les tableaux de Bath, de Wilton House, de la *Mise au Tombeau,* de la tapisserie de l'ancienne collection Somzée, etc. Cette disposition qui ne s'observait chez les flamands qu'à titre exceptionnel semble se répéter sous le pinceau de van der Goes, et on songe instinctivement à certaines productions italiennes. Ce ne sera guère qu'au début du XVI[e] siècle que l'emploi des demi-figures commencera à se vulgariser dans les ateliers des Pays-Bas. On connaît même de cette époque un intéressant anonyme qui prendra son surnom de l'emploi exclusif des demi-figures. Nouvelle aussi pour nos artistes du Nord l'ordonnance du *Couronnement de la Vierge* de Buckingham Palace. Nous ne voudrions pas dire qu'elle doit être rapportée exclusivement au maître ; elle lui est plutôt étrangère et s'inspirerait peut-être de l'art italien. Ce qui semble propre à Hugo dans ce triptyque, c'est l'emploi des demi-figures qu'on remarque en dehors de la scène même du couronnement.

Originale et hardie entre toutes la composition de l'*Adoration des Bergers* du Musée de Berlin, où l'on voit en demi-figures les prophètes tirer le voile mystérieux qui cache la naissance du Christ qu'ils ont

annoncée. Et, fait intéressant à noter, cette particularité du rideau n'a pas été, que nous sachions, l'objet d'une imitation.

Fort remarquables aussi les ordonnances si vivantes des Epiphanies de Monforte de Lemos, de Munich et de Berlin. Mais à quoi bon démontrer ce qui ressort par mille détails : l'esprit inventif du maître.

Jetons maintenant un coup d'œil sur un autre aspect de notre artiste.

Que les frères van Eyck aient été des novateurs en matière de paysage, comme ils l'ont été en tant d'autres points, c'est un fait que nul ne songera à contester. Si l'on compare sous ce rapport leurs productions avec les meilleures pages des Belles Heures de Chantilly, la supériorité est acquise aux premières : on trouve en effet dans les dernières des arbres étriqués et des rochers tailladés de manière fantaisiste ; seulement la beauté et la distinction de la composition atténuent singulièrement ces essais naïfs qui ne se voient plus dans les pages maîtresses des Heures de Turin. Ici, l'enlumineur, Hubert Van Eyck, comme le propose judicieusement M. G. Hulin, étudie la nature avec beaucoup plus de sincérité et d'émotion que ses devanciers. Aussi ses efforts nous ont-ils valu plusieurs paysages supérieurs peut-être à ceux de Blès et de Patenier ; il donne, en effet, la préférence aux perspectives fuyantes, telle la vue dans la Vierge du Chancelier Rolin où l'œil suit avec complaisance le cours du fleuve qui arrose une cité des plus pittoresques. Roger van der Weyden reprendra un thème analogue dans la Vierge peinte par saint Luc, de la Pinacothèque de Munich.

L'*Adoration de l'Agneau* nous offre aussi une scène qui se déploie à merveille dans un vaste paysage qu'enrichit une végétation empruntée aux régions du Nord et à celles du Midi.

Thiéry Bouts apporta une formule nouvelle : au lieu de laisser le regard se perdre dans de lointaines perspectives, il le retient en disposant des vallons verdoyants qui interceptent l'horizon sans le masquer tout à fait. Il diminue les dimensions de la scène et anime le paysage

par la présence des personnages appelés à jouer un rôle dans l'action principale. En présence de ces deux formules, van der Goes ne semble pas avoir hésité ; il est allé du côté de Bouts, le système de ce maître convenant sans doute mieux pour présenter une action.

C'est ainsi que le triptyque des Portinari nous montre dans les sites la venue de Marie et de Joseph à Bethléem à travers des chemins de montagne et divers épisodes du voyage des Rois mages. Ce sont encore les fonds vallonnés qui prédominent dans la peinture de David et d'Abigaïl et dans le triptyque du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

Réalisme du Maître

Ce qui distingue l'œuvre des Van Eyck c'est le triomphe définitif du réalisme qui est le début d'une ère nouvelle pour nos écoles. Si certaines tendances idéalistes survivent encore dans les productions d'Hubert, on les chercherait en vain dans la Vierge du chanoine van der Paele et dans d'autres madones de Jean van Eyck, qui nous présente des scènes telles qu'il eût pu les voir. Avec une conscience égale il nous montre aussi les Arnolfini dans un milieu qui leur était familier ; ce n'est pas une représentation quelconque avec plus ou moins d'accessoires, c'est le fidèle tableau de leur intérieur ; les personnages, il est vrai, nous apparaissent relativement trop grands, mais le cadre est si sincère que l'œil ne s'offusque guère de cette disproportion. A cet égard les panneaux d'Holyrood semblent marquer plus de justesse entre les figures et le milieu où van der Goes les a placées.

Mais c'est surtout dans le triptyque des Portinari que Hugo manifestera son aptitude à traduire directement la nature aux dimensions pour ainsi dire réelles des personnages. Cependant ce monument, où l'on compte tant de puissants efforts et tant d'essais audacieux, ne nous révèle pas encore toutes les ressources du maître ; on y relève en effet

un manque de cohésion et d'harmonie dans la composition, un certain dédain de la beauté plastique qui n'est que trop sensible dans la figure de Marie dont le type est triste et dépourvu de noblesse, dans celle de sainte Marguerite et surtout dans la plupart des anges. Mais on ne doit pas perdre de vue le groupe des bergers, l'archange Gabriel, les saints protecteurs à la stature imposante et les portraits des donateurs d'une superbe maîtrise. C'est donc morceau par morceau que l'œuvre doit être analysée; et alors, en dépit de certaines inégalités, chacun d'eux nous apparaît comme le résultat d'une étude et le fruit d'une recherche; en un mot, le triomphe de l'effort. Dans ces études séparées, Hugo s'est attaqué à la nature avec une énergie peu commune, et cependant il n'en a pas été l'un de ces imitateurs terre à terre et brutal; il a possédé, au contraire, ce réalisme « qui ajoute au modèle de la nature une part de fantaisie qui est la part décisive du génie ». Et on peut appliquer à van der Goes ce qui a été dit si justement de Sluter par M. R. Koechlin: « son art est du réalisme lyrique ».

Surprendre la vie, rendre le mouvement, préciser le moment furent pour notre maître parmi les nombreux problèmes qu'il avait posés à son activité toujours en éveil. Cette constatation, on la fait partout, entre autres dans les *Lamentations sur le Corps du Christ* du diptyque de Vienne, dans les *Epiphanies* de l'Ermitage, de Monforte et de Berlin et dans les *Adoration des Bergers* de Florence et de Berlin. On remarque surtout dans cette dernière les pasteurs pris sur le vif, accourant vers la crèche et haletant, ou bien à genoux et en prière, tandis que leurs physionomies s'illuminent des sentiments intimes de leur cœur. Jamais observation ne fut plus sincère, plus dégagée de toute réminiscence ou formule d'école : tous les gestes, tous les mouvements de ces humbles, vivant loin des villes, sont rendus avec une frappante vérité. Et c'est à bon droit que M. W. Bode l'appelle « le véritable dramaturge de l'école ». Cette même justesse d'observation, Hugo l'apporte encore à l'étude des natures les plus distinguées : tels Thomas Portinari et ses



VIERGE
(Collection Carand. - Musée du Bargello, Florence).



VIERGE
(Collection Davis, Newport, Etats-Unis).

enfants ou les mages adorateurs. Sous ce rapport il est bien le précurseur immédiat de Quentin Metsys, lorsque ce dernier nous retrace les traits d'Erasme ou de Jean de Carondelet. Le maître louvaniste s'y révèle en effet autrement indépendant que dans ses grandes compositions religieuses, telles la *Parenté de sainte Anne* et la *Déposition de la Croix* où l'on rencontre même plus de traces d'archaïsme que dans les productions de van der Goes.

Le réalisme de Hugo se manifeste à chaque instant dans son œuvre, intense mais sans exagération, rehaussé et ennobli par les sentiments de piété grave, de joie intime et profonde qui, mêlés aux conceptions de l'artiste, animent les natures les plus frustes. Cependant, si observateur qu'il soit de la nature, il ne tombe jamais dans le détail bas ou trivial; et, d'autre part, il se montre moins exclusif que ses contemporains et n'hésite pas à nous présenter de véritables bergers qui avaient à peine reçu l'hospitalité chez nos artistes chrétiens. Paysans et pasteurs figuraient déjà, il est vrai, dans les culs-de-lampe et les stalles des églises, mais sous les traits d'un comique intense ou d'une vulgarité impitoyable : de fait ils étaient oubliés ou traités en parias par les artistes que séduisaient les magnificences des mages. Et c'est bien à titre d'exception que l'on peut citer, pour la première moitié du XVe siècle, les bergers qui figurent dans le tableau du Maître de Flémalle conservé au Musée de Dijon. Ce fut donc à ces premiers appelés à la crèche par les anges du Seigneur que Hugo consacra une place à part dans son œuvre : inspiration heureuse qui témoigne hautement de son amour pour les humbles et de l'indépendance de caractère de cet artiste si apprécié des princes et des grands. Hans Memling et Gérard David ne semblent pas marcher dans cette voie, car ils restent encore sous ce rapport les partisans d'une vieille tradition. Et lorsque viendra la cohorte des romanistes ayant à leur tête Bernard van Orley, les préférences iront encore aux mages couverts de brocarts précieux et portant en main des coupes d'or. Aussi faudra-t-il attendre de longues

années pour voir le paysan reprendre la place où le génie de Hugo l'avait amené d'une façon si heureuse.

Quoique ce dernier se montre très ingénieux et très inventif dans l'agencement des scènes, il ne commet jamais d'écarts d'imagination ou de rêveries comme on en voit chez Bosch en particulier, qui alimente sa fantaisie d'une foule d'éléments extraordinaires puisés toutefois dans la nature, et chez Bruegel qui, moins imaginatif, pénètre aussi dans un monde où les rêves les plus étonnants prennent un corps et une âme. Celui-ci, même en dépit de ses créations si touffues, reste cependant plus près de nous, et il nous traduit en général ses observations avec une sincérité qui se pare parfois d'une note amère ou poétique comme dans la *Parabole des Aveugles* ou la *Pie sur un gibet*. Mais c'est dans ses tableaux de la vie rustique, dont le Musée de Vienne conserve des pages si captivantes, qu'on peut apprécier son réalisme puissant et nerveux, et c'est là surtout qu'on retrouve à n'en pas douter sa filiation avec van der Goes.

Le maître gantois n'a pas seulement dessiné et caractérisé avec une surprenante vérité les têtes de tous ses personnages, mais il apporta le même souci d'exactitude dans l'exécution des extrémités ; on constate que Hugo ne nous montre pas une main ou un pied quelconque, mais ceux de tel modèle qui a posé devant lui ou qui a été de sa part l'objet d'une observation consciencieuse. On trouve chez certains personnages des mains noueuses qui pèchent plutôt par un excès de réalisme, et dans le diptyque de la galerie impériale de Vienne, par exemple, les mains du Christ sont dépourvues de toute beauté. On aurait tort toutefois de prendre texte de ce manque de goût pour généraliser la critique et pour affirmer avec feu M. H. Hymans que « les extrémités manquent toujours d'élégance ». Que Joseph, le charpentier de Nazareth, ait des mains épaisses et rudes, c'était tout indiqué pour l'artisan appliqué à de pénibles labeurs quotidiens. Seulement le peintre sait à merveille aussi nous montrer les Portinari

sous leurs dehors aristocratiques, et les extrémités ne sont pas les parties les moins bien traitées de leurs personnes. On peut encore voir un exemple de la maîtrise de Hugo dans le tableau de la *Mort de la Vierge :* les mains et les pieds des deux apôtres assis à l'avant-plan sont rendus avec une justesse qui n'a jamais été surpassée dans notre ancienne école.

Si réaliste qu'il fut, le maître avait cependant le sens trop élevé pour rester étranger à des préoccupations d'idéal, et nul mieux que lui n'excella à rendre la grâce virginale de Marie, comme le remarquait déjà van Mander au sujet d'un tableau conservé dans l'église Saint-Jacques à Gand. Et lorsqu'il parle d'Abigaïl venant au-devant du roi David, l'historiographe de la peinture flamande insiste encore sur cette qualité de notre maître. « On ne se lasse point, dit-il, de con- » sidérer le pudique maintien de toutes ces femmes, leur modeste et » doux visage, chose très salutaire à voir et que les peintres de notre » temps feraient bien de donner en exemple aux femmes qu'ils prennent » pour modèle. » Cet éloge s'appliquerait à plus forte raison à la Vierge du *Couronnement* de Buckingham Palace, à Rachel du dessin d'Oxford et surtout à la Vierge de l'*Adoration des Bergers* du Musée de Berlin. Aucune madone de l'ancienne école flamande ne produit une impression aussi profonde ; elle est belle du rayonnement de sainteté qui se dégage de sa physionomie. En idéalisant les traits en apparence si humains, Hugo a rendu mieux qu'aucun de ses contemporains cette beauté morale qu'on attend avant tout du pinceau d'un artiste chrétien.

Les Vierges des Van Eyck d'une majesté robuste reçoivent presque impassibles les hommages pieux qui leur sont adressés, ou bien entourent l'enfant Jésus de soins purement maternels. Font-elles songer au ciel la Vierge toute florissante de santé de l'*Agneau mystique,* celle de l'*Annonciation de Saint-Pétersbourg*, ou celle du chanoine van der Pael, ou même celle du chancelier Rolin ? Ce sont de jeunes femmes ou des matrones sans distinction native, dont les physionomies et les atours

sont traduits avec une prodigieuse opulence de pinceau. Les Vierges de Roger van der Weyden ont de la dignité et une grâce un peu cherchée; elles nous apparaissent, en tout cas, supérieures à celles de ses devanciers. Thiéry Bouts s'inspire des modèles de l'artiste tournaisien, mais il ne réussit pas à surprendre le charme qui s'en dégage. Memling les imitera aussi à ses débuts, entre autres dans plusieurs nativités. Ses madones, qui varient d'ailleurs d'expression d'après les modèles dont il dispose, sont toujours aimables; nous allions dire presque mondaines en songeant à l'*Annonciation* du prince A. Radzivill où Marie, assistée de deux anges, nous apparaît comme défaillante à la nouvelle de la mission sublime dont l'archange Gabriel lui fait part. Cette composition ingénieuse témoigne bien de l'imagination et des recherches d'élégance auxquelles s'est livré Hans Memling; mais elle ne fait pas naître au cœur le plus faible sentiment de piété. Si cette quasi pâmoison d'une belle et noble dame reste une invention intéressante dans l'histoire de la peinture flamande, elle ne pourrait être rangée parmi les pages capitales de l'art religieux. Sous ce rapport, Gérard David nous semble mieux inspiré que Memling, et il est précisément redevable de cette supériorité à Hugo lui-même.

Le Dessinateur et le Peintre

Ingres a dit que « le dessin est la probité de l'art », et Courajod ajoutait qu' « il est l'épreuve de sa sincérité ». Jamais paroles ne furent mieux appropriées qu'à van der Goes, le plus probe et le plus sincère de nos maîtres du XVe siècle. D'ailleurs son talent de dessinateur était déjà admiré de son temps, et Jean Le Maire était bien l'écho de ses contemporains quand il le caractérisait par ce vers que nous citons à nouveau :

« Hugues de Gand, qui tant eut les traits netz. »

Ces « traits netz » sont apparemment pour certains auteurs syno-

ALBERT BOUTS.
ANNONCIATION
(Collection G. Taymans, Bruxelles).



ALBERT BOUTS.
ANNONCIATION
(Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin).



nymes de sécheresse. « Descamps, dit M. H. Hymans, fut frappé de l'accentuation exagérée et du caractère tranchant de la *Descente de Croix* qu'il vit à l'église Saint-Jacques à Bruges » (1). Comme le tableau a disparu, il est impossible de se rendre compte du bien fondé de cette observation. Cependant l'artiste n'a pas toujours été sous ce rapport à l'abri de tout reproche : par exemple la figure de Marie-Madeleine du triptyque de Florence, qui passe pour avoir échappé à des retouches indiscrètes, pèche par un excès de netteté qui confine à la sécheresse et le modelé manque de souplesse. Semblable critique ne pourrait s'appliquer à tous les panneaux de ce monument. Il est certain que la grisaille de l'Annonciation décèle une facture toute différente. C'est en fait de peinture monochrome le spécimen le plus fin et le plus délicat de notre ancienne école. Que l'on rapproche la figure de l'archange Gabriel du même personnage du polyptyque de l'Agneau mystique, et l'avantage restera encore au peintre gantois qui n'a pas voulu faire du trompe l'œil, mais une simple grisaille. La légèreté de trait qui la caractérise, on la rencontre en maints endroits de son œuvre, en particulier dans l'*Adoration des Bergers* de Berlin et dans la *Mort de la Vierge*. Dans cette œuvre, Hugo a sacrifié en quelque sorte le côté pictural pour s'attacher d'autant plus étroitement à la composition et au dessin ; aussi celui-ci est-il d'une sûreté et d'une science qui n'ont pas été surpassées. Que nous diraient tels de nos primitifs flamands, même très haut cotés, réduits aux seules ressources du dessin ? A coup sûr il y aurait certaines déceptions si l'on songe aux charmes que leurs œuvres empruntent à la couleur. Or, dans Hugo, et c'est là une particularité capitale de cet artiste, le dessin conserve toujours toute son importance.

A vrai dire, on pourrait nous objecter le dessin d'Oxford, représentant l'*Histoire de Jacob et de Rachel,* le seul peut-être que l'on puisse attribuer avec certitude à notre artiste ; mais, comme nous l'avons fait remarquer,

(1) Ouvrage déjà cité, t. I, p. 53.

il s'agit là vraisemblablement non d'une étude, mais d'un projet « au petit pied » soit d'une tapisserie, soit d'une toile peinte dans laquelle il convenait de donner beaucoup d'importance aux figures en accentuant le caractère des draperies.

D'ailleurs, sous l'influence de Jean van Eyck, les draperies, tant chez les peintres que chez les imagiers, avaient pris un aspect nouveau qui se marque par des cassures et des creux plus ou moins profonds. Hugo subit la mode régnante et superpose parfois les plis cassés sans motif plausible et sans aucun agrément pour l'œil. Ce défaut n'est guère sensible que dans la première partie de sa carrière, car, plus tard, l'artiste réussit à parer figures grandes ou petites de tissus souples et d'un bon effet plastique. C'était la conséquence d'une science anatomique que ne dépassa aucun de nos primitifs.

En dépit des nombreuses lacunes qui existent dans l'œuvre de van der Goes, on peut suivre jusqu'à un certain point l'évolution de son coloris. Riche et éclatant aux débuts dans le diptyque de Vienne et le triptyque de Liechtenstein, il se maintiendra dans cette opulence avec certaines alternatives jusqu'au tableau de Monforte. Pendant ce premier stade on rencontre en effet des productions conçues dans une note un peu froide, telle la *Sainte Anne* du Musée de Bruxelles, dont la paternité, il est vrai, lui est contestée ; tel encore le triptyque de Buckingham aux carnations grisâtres, dont le copiste à la facture froide et sèche n'a peut-être pas su rendre fidèlement le coloris. En revanche, la *Rencontre de David et Abigaïl* nous apparaît dans plusieurs copies avec la note chaude qui convient à la jeunesse du maître. Pour les spécimens peints en détrempe dépourvus de lumière et presque de couleur, ils ont trop souffert ou ils ont subi trop de retouches pour qu'on puisse en inférer rien de précis. Avec le triptyque des Portinari et les panneaux d'Holyrood, la tonalité chantante des débuts s'apaise, elle devient réservée et grave, et s'harmonise à merveille avec l'ampleur des draperies et le caractère accentué des têtes. Que l'on jette un coup

d'œil sur les portraits des donateurs de Saint-Sauveur à Bruges, sur celui du Rijksmuseum d'Amsterdam, que l'on s'arrête devant les bergers du Musée de Berlin et l'*Epiphanie* copiée par Gérard David, et l'on sentira que la préoccupation dominante de l'artiste réside surtout dans la composition et dans l'action. Le maître s'y laisse dominer par un sentiment supérieur, et ce qu'il perd sous le rapport des charmes extérieurs et plutôt sensibles, il le gagne amplement sous celui de la science, de la vérité et de la pénétration. C'est surtout dans la *Mort de la Vierge,* qui est généralement considérée comme la dernière production de sa courte carrière, que l'on constate le résultat final de son évolution. « L'art de van der Goes, comme le fait remarquer M. Hulin, se transforma de plus en plus dans le sens du dessin au point que sa dernière œuvre a l'aspect d'un dessin colorié à la détrempe. Hugo est d'ailleurs le plus grand dessinateur de toute l'école, supérieur en cela à Johannes van Eyck lui-même, et il ne fut plus égalé dans la suite » (1).

Si l'on rapproche le dernier tableau dont il vient d'être question du *Crucifiement* de Saint-Bavon et des miniatures d'Alexandre Bening, on constate qu'il existe un coloris propre aux artistes gantois dont la finesse, la transparence et la légèreté ont déjà frappé l'attention du comte P. Durrieu et de M. G. Hulin (2). Ce coloris annonce d'une façon surprenante celui qui enveloppe de tant de charme les plus belles productions de Quentin Metsys, et il découle en quelque sorte du procédé de la détrempe pratiqué par la plupart de nos artistes jusque bien avant dans le XVIe siècle. Faut-il citer la *Parabole des Aveugles* et le *Misanthrope* du Musée national de Naples ? Jamais le pinceau de Bruegel ne se montre ni plus délicat, ni plus subtil. A l'instar de ses contemporains, entre autres de Roger van der Weyden, Hugo employa beaucoup ce procédé rapide, commode et même écono-

---

(1) Bruges 1902. *Catalogue critique,* p. 14.

(2) *Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani, par* PAUL DURRIEU. *(Extrait de la Gazette des Beaux-Arts.)* 1891, pp. 9 et 10.

mique. Aussi doit-on se féliciter que, malgré de trop nombreuses commandes, notre maître nous ait laissé du moins quelques pages maîtresses peintes à l'huile, car il n'est resté que peu de fragments de ses œuvres en détrempe. Et ce n'est pas sans tristesse que l'on songe à la disparition de tant de productions remarquables nées de ce procédé et qui trop fragiles n'ont pu résister à l'humidité de notre climat ou à des nettoyages indiscrets.

Il conviendrait maintenant de signaler l'essai de clair-obscur auquel s'est livré van der Goes dans le panneau central du triptyque de Florence. Selon K. Voll, cette initiative est intimement liée à la représentation de la nuit de Noël, et il cite encore de la même époque le retable de la *Nativité* de Saint-Wolfgang, dans lequel Michel Pacher aurait résolu le même problème avec plus de hardiesse et plus d'habileté que van der Goes. Nous admettons avec le critique allemand que l'origine de ce progrès que nous notons dans Hugo est due, selon toute vraisemblance, à l'influence des mystères où, pour la représentation de Noël, on recourait à certains éclairages artificiels qui étaient d'autant plus goûtés des artistes qu'ils en avaient parfois ménagé eux-mêmes les effets. Le tableau auquel M. Voll fait allusion est une œuvre éclectique où le sentiment germanique se pénètre de grâce italienne, et comme il est postérieur de plusieurs années au triptyque des Portinari, il est permis de croire que Pacher eut l'occasion d'étudier le maître flamand et même de s'en inspirer. Tout en faisant observer que Hugo a limité son essai de clair-obscur aux anges qui planent à gauche au-dessus de la crèche et qu'il ne s'est pas hasardé à l'étendre à tout le tableau, M. K. Voll admet cependant que cette œuvre a peut-être servi de modèle à la génération suivante.

Il est indéniable que ces premiers essais de clair-obscur ont frappé l'attention des artistes de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle, ainsi que le prouvent entre autres cette Nativité (641) de la Galerie de Vienne, qui ne constituerait qu'une copie d'après Gérard



Albert Bouts.
ADORATION DES BERGERS
(Musée d'Anvers).

David, et le panneau (627) du même Musée, de date plus récente qui en reproduit la composition simplifiée et avec des modifications de style. Mentionnons aussi le tableau de Barth. Bruyn de la collection von Kauffmann exposé à Dusseldorf en 1905 sous le nº 67. C'est bien encore la même idée qu'une bonhomie toute germanique a entourée de détails familiers. Dans ces compositions, la scène s'illumine des clartés qui se dégagent de l'Enfant Dieu. Il est vraiment là la Lumière du Monde qui brille dans les ténèbres de la nuit, et il serait superflu de souligner le charme poétique qui découle de ces œuvres dont les éléments se trouvent en principe dans le triptyque des Portinari, les tableaux de Wilton House, de Monforte, dans les panneaux d'Holyrood et surtout dans l'*Adoration des bergers* de Berlin. A tout bien considérer, on est presque tenté de croire que ces nativités dériveraient directement d'une composition de notre maître qui ne serait pas arrivée jusqu'à nous.

L'*Adoration des bergers* du Musée de Berlin ne nous montre pas le maître en progrès sous le rapport de la couleur. L'œuvre, si belle d'unité quant à la scène centrale, pèche, semble-t-il, sous le rapport de l'harmonie. Il y a même des associations de couleurs qui produisent des quasi dissonances, annihilent des effets de clair-obscur et, partant, nuisent à la beauté de l'ensemble. Les courtines gros-vert, par exemple, que font glisser sur la tringle les deux prophètes charment d'autant moins l'œil qu'elles contrastent avec le brocart et le drap d'or dont sont vêtus ces deux personnages. La tunique de saint Joseph, couleur rouge-orange, s'associe péniblement avec son manteau rouge-laque, et les robes des anges, aux teintes délicates bleues et violettes, ne peuvent atténuer l'effet désagréable produit par ces contrastes heurtés ; pour apprécier cette œuvre maîtresse à tant d'égards, il faut en quelque sorte se déprendre de l'impression causée par le coloris. Dans la *Mort de la Vierge* du Musée de l'académie à Bruges, le rôle de la couleur se réduit au strict minimum : des verts et des rouges éteints, et surtout des bleus de plusieurs

nuances; mais il n'y a pas un seul ton vibrant; tout l'accent de cette création si importante lui vient d'un dessin précis et d'un modelé qui donne aux chairs comme aux tissus leur véritable caractère. D'autre part, l'artiste manifeste un sentiment très juste des valeurs.

La science du dessin semble donc avoir accaparé les préférences du génial artiste. Aussi faut-il remonter à des œuvres plus anciennes pour se faire une idée complète de son métier et reconnaître avec feu Henri Hymans « la technique remarquablement avancée du maître, l'exécution parfaite de ses étoffes, de ses tissus d'or, de ses joyaux, des terrains et des accessoires de tout ordre » (1).

La Place du Maître

Dès son apparition, l'Agneau Mystique de Hubert et de Jean van Eyck fut l'objet de sérieuses et fécondes études. Leurs autres œuvres eurent la même destinée, au point qu'un contemporain, le Maître de Flémalle, ayant déjà sa manière propre, s'en inspira, soit dans les sujets sacrés, soit dans les portraits, soit même dans les accessoires. Quant à la personnalité de ce dernier, les avis sont partagés ; feu Henri Hymans penchait à l'identifier avec Nabur Martins qui exécuta la peinture murale de la Grande Boucherie à Gand en 1448. Cette œuvre ne manque pas d'avoir un réel aspect décoratif, mais elle a subi d'assez graves détériorations; les têtes de Marie et de Joseph notamment ont été refaites au XIX[e] siècle par le peintre F. Devigne. M. Hymans faisait remarquer que la Vierge agenouillée, aux cheveux dénoués sur le dos, rappelait la figure similaire de l'*Adoration des bergers* du Musée de Dijon attribuée au Maître de Flémalle.

Par contre, M. G. Hulin propose de changer le nom provisoire de cet anonyme par celui bien connu de Robert Campin, qui passa à

(1) Van Mander. *Le Livre des Peintres*, t. I, p. 55.

Tournai la plus grande partie de sa carrière. Cette conjecture n'est pas agréée par M. L. Maeterlinck qui reprend à nouveaux frais l'hypothèse qui souriait déjà à M. Hymans (1). Et il se prévaut de la présence d'édifices gantois dans les paysages de cet artiste pour proclamer l'origine gantoise du Maître de Flémalle (2). A notre avis, les particularités dont il s'agit ne constituent pas des motifs suffisants pour entraîner notre adhésion. Rien n'empêchait en effet le Maître de Flémalle de mêler des réminiscences même gantoises à des accidents de terrain comme il n'en existe pas dans la campagne flamande qui est basse et unie. Les artistes du XVe siècle se plaisaient d'ailleurs à composer littéralement des paysages avec des éléments observés et copiés dans des contrées d'aspect très divers. Aussi serait-ce parfois s'exposer à d'étranges méprises que d'arguer avec trop de rigueur des paysages que l'on voit dans d'anciennes peintures.

Selon toute vraisemblance, Campin, domicilié à Tournai, devait être bien connu dans la capitale de la Flandre puisqu'il existait depuis des siècles, notamment au point de vue artistique, des relations constantes entre les deux villes. On voit encore à Gand maints édifices conçus dans le style tournaisien; et les archives nous ont conservé divers témoignages du culte que les artistes gantois professaient pour Notre-Dame la Flamande vénérée dans la cathédrale de Tournai. Et si nous jetons un coup d'œil sur des sculptures provenant de cette ville, elles nous révèlent un réalisme qui ne le cède guère aux productions eyckiennes : tels les monuments de Simon de Leval de 1407 (3), de Pierre de

---

(1) *Une école primitive inconnue, Nabur Martins ou le Maître de Flémalle,* pp. 44 et suiv.

(2) L'hypothèse de M. L. Maeterlinck ne semble pas être favorisée par la chronologie. En effet, Nabur Martins n'a été reçu peintre qu'en 1435. Or on peut prouver, comme le remarque M. Hulin, que plusieurs œuvres du Maître de Flémalle sont antérieures à 1434 et même à 1430. — *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand,* 21e année, 1913, pp. 61-62.

(3) E. J. Soil de Moriamé. *Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911,* Tournai, 1912. Pl. XXXVIII.

Pérenches (†1412) (1), de Lancelot de Bertaymond (†1418) (2), de Baudoin de Henin, seigneur de Fontaine (†1420) (3), et de Robiers li Rois (†1421) (4). En rapprochant par exemple les madones qui y sont représentées des figures similaires du Maître de Flémalle, on retrouve, dans les draperies comme dans les physionomies, des analogies parfois très sensibles qui s'expliquent sans peine par la présence à Tournai de Robert Campin. On sait en effet que cet artiste se fixa dans cette ville en 1406, au moins un an avant l'exécution du monument votif de Simon de Leval. Il convient aussi de se rappeler que les modèles des sculpteurs émanaient du crayon des enlumineurs ou des peintres et que c'était chez ceux-ci que les futurs imagiers tournaisiens allaient apprendre à dessiner. Et il est permis de voir dans les monuments auxquels nous faisons allusion sinon la main du maître, du moins sa très réelle influence.

Nous ne reprendrons pas en détail l'ingénieuse démonstration de M. Hulin qui a paru dans le Burlington Magazine (5) ; qu'il nous suffise d'en rappeler le point saillant : Jean du Clercq, abbé de Saint-Vaast à Arras en 1428, né en 1376 et mort en 1462, fit exécuter un retable dont trois panneaux sont conservés : la *Visitation*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation de J. C. au temple* (6). Le Prélat s'est fait représenter sur le premier de ces panneaux. Et il ressort clairement des documents cités dans l'étude dont il s'agit que Jacques Daret est bien l'auteur du retable de Saint-Vaast. D'autre part, l'on constate dans les panneaux parvenus

(1) E. J. Soil de Moriamé. *Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911,* Tournai, 1912, pl. XXXVIII.

(2) Ibid., pl. XL.

(3) Ibid., pl. XLII.

(4) Ibid., pl. XLIII.

(5) T. XIII. Avril à septembre 1909. *An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434,* by Georges H. de Loo.

(6) Le panneau de la *Visitation* se trouve dans une collection privée, les deux autres sont conservés au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin où la détermination de M. Hulin a prévalu dans le catalogue illustré publié par M. Hans Posse.



Gérard David.
ADORATION DES MAGES
(Musée de Bruxelles).

jusqu'à nous une influence manifeste du Maître de Flémalle et des analogies avec Roger van der Weyden. Si l'on identifie Robert Campin avec le Maître de Flémalle, tout s'explique, car on y reconnaît l'action toute naturelle du maître sur deux de ses disciples.

Et Robert Campin, dont il est impossible de faire un simple décorateur, devait être bien connu et singulièrement apprécié, même en dehors de Tournai, pour qu'un peintre gantois Gérard de Stoevere mît son fils Jean en apprentissage chez lui en 1419. Aussi, quelles que soient les découvertes que nous réserve l'avenir, il est permis de tenir compte dès à présent des liens étroits qui, sous le rapport de l'art, reliaient la cité wallonne à la capitale de la Flandre (1).

On se trouve dans l'ignorance au sujet de l'énigmatique Gérard van der Meire. En effet, il est loin d'être prouvé que le *Crucifiement* de Saint-Bavon émane de lui ; et, sans nous attarder aux malentendus qui restent attachés à ce nom, qu'il nous suffise de rappeler que la composition dont il s'agit procède d'un contemporain de van der Goes.

---

(1) Nous renvoyons à une récente communication du Baron Houtart où il montre le rôle que joua Robert Campin à Tournai. A part des patrons d'une vie et passion de Monseigneur saint Pierre pour les égliseurs de Saint-Nicolas à Tournai que peignit le jeune maître Henri de Beaumetiel sur soixante-huit aunes de toile, on ne connaît de Robert Campin que des travaux d'ordre secondaire propres aux artisans. En acceptant semblables tâches, l'artiste wallon ne fit que se conformer aux usages en vigueur à cette époque. On ne comprendrait pas en effet qu'un simple décorateur fut à même de faire des modèles pour des peintures ni qu'il reçut à titre d'apprentis des artistes de valeur. Enfin serait-il arrivé à la large aisance et à la notoriété en ne travaillant que comme un simple artisan d'art ? « D'ailleurs notable et marguillier de sa paroisse, capitaine de son quartier, procureur d'une maison religieuse, propriétaire de plusieurs maisons, de rentes hypothécaires et de rentes viagères de la ville, il devint un bourgeois cossu. Mais la politique et le scandale de ses mœurs lui valurent des condamnations en 1428 et 1432. Exilé pour un an, il fut gracié à la demande de Marguerite de Bourgogne, douairière du Hainaut. » Une intervention de ce genre ne peut guère s'expliquer, semble-t-il, que pour un personnage en vue, et Campin avait peut-être travaillé pour cette princesse. *Fédération Archéologique et Historique de Belgique. Annales, XXIIIe Congrès.* Gand, 1913, t. I, p. 356.

Nous noterons aussi que le coloris se distingue par une légèreté et une transparence que rappelle la manière d'Alexandre Bening, lorsque celui-ci travaillait pour Louis de Bruges, Seigneur de la Gruuthuse ; néanmoins il ne pourrait pas être question de lui attribuer ce triptyque.

M. G. Hulin voit aussi dans la peinture de Saint-Bavon la main d'un artiste gantois, mais plus archaïque que notre maître ; et, en tenant compte de maints indices, en particulier du coloris, il incline à identifier l'auteur de ce triptyque avec Daniel de Rycke, artiste en vue qui fut chargé à Gand de tâches officielles jusqu'au moment où il fut éclipsé par van der Goes. Cette hypothèse a du moins pour elle tous les dehors de la vraisemblance (1).

Quelle est donc la place occupée par notre maître gantois dans notre ancienne école flamande : « Van der Goes, dit M. H. Hymans, nous montre l'art flamand dans une phase de développement normal. Il aborde la nature, la contemple d'un œil plus indépendant. Nous l'aurons caractérisé en disant qu'il est le trait d'union entre Van Eyck et Quentin Metsys... » (2). On le sait, la technique des auteurs de l'Agneau Mystique lui fut familière ; mais il ne relève pas de ces maîtres au point de vue de la composition, car il n'a pas songé à s'approprier ni leurs sujets, ni leurs types, ni leurs attitudes. Ses débuts le rattachent plutôt à l'artiste le plus en vogue en ce moment, à Roger van der Weyden, dont le pathétique devait plaire à son âme impressionnable, et l'on retrouve aussi dans ses productions des influences du Maître de Flémalle et de Thiéry Bouts, influences dont il ne laissera pas de se dégager pour travailler en dehors de toute tradition d'école.

La réserve de Hugo vis-à-vis du chef-d'œuvre des van Eyck est bien faite pour nous causer quelque surprise, si on la compare aux procédés

(1) Il nous souvient d'avoir entendu sur cette question, au Congrès archéologique de Gand en 1907, une communication de M. G. Hulin qui jusqu'à présent n'a pas été livrée à l'impression.

(2) Van Mander. *Le Livre des peintres*, t. I, p. 55.

de Juste de Gand (Josse van Wassenhove) qui est avant tout un éclectique, prenant son bien où il le trouve. Dans la Cène d'Urbino, il introduit tout d'une pièce, avec de légères modifications, le personnage de Bouts en robe de brocart qui préside au martyre de saint Erasme ; et dans les figures allégoriques de la *Musique* et de la *Rhétorique* qu'il peignit pour Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbino, il y a des réminiscences incontestables de la Vierge appartenant à l'Agneau Mystique (1). C'est encore dans l'image de saint Jean-Baptiste, faisant pendant à celle de Marie, qu'il a pris le modèle du Ptolémée conservé au Louvre. Son saint Grégoire est comme une réplique de l'un des papes qui figurent dans la scène même de l'Agneau Mystique. Mieux encore, Josse va jusqu'à s'inspirer d'un émule plus jeune, de Hugo lui-même, ainsi qu'on en a des exemples dans la *Cène* déjà citée et dans la *Nativité* de la tapisserie de Boston où les anges rappellent ceux qui planent dans le triptyque de Florence (2). Il n'est pas surprenant dès lors qu'il ait usé de la même liberté à l'égard des artistes italiens, à ce point que ses œuvres reflètent la manière soit de Boticelli, soit de Ghirlandaio, soit de Piero della Francesca, soit enfin celle de Melozzo da Forli. Aussi serait-on mal venu de revendiquer pour Josse de Gand une place d'avant-plan dans l'histoire de la peinture. Ce maître semble plutôt avoir préféré des travaux d'adaptation ; et il a la gloire, contestable peut-être, d'être le précurseur de ces légions de flamands qui accepteront avec tant d'enthousiasme la discipline des maîtres italiens.

Nous ne reviendrons plus sur l'action que Hugo a exercée sur les artistes flamands, hollandais, allemands, italiens ou français. Mais sa personnalité grandira encore à mesure que l'on connaîtra mieux

---

(1) Voir notre étude : *L'Art flamand et hollandais.* JUSTE DE GAND (JOSSE VAN WASSENHOVE). Juillet 1912.

(2) Juste de Gand a dû fournir le carton de cette tapisserie, comme nous croyons l'avoir établi dans une communication du Congrès international des Historiens de l'Art, tenu à Munich, 26 septembre 1909.

les peintres qui ont étudié ses œuvres et qui se sont pénétrés de son esprit. Grâce à la richesse de son imagination, à la sincérité de son observation, à la sûreté de sa technique et même à l'ampleur de son style, il est bien le continuateur des van Eyck, il les surpasse au point de vue du dessin et de la science anatomique. Et de même que ceux-ci avaient possédé la primauté artistique pendant la première moitié du siècle, de même Hugo leur succédera dans cette prééminence incontestée.

Après la mort de van der Goes, Memling, dès lors l'artiste le plus en vue de l'école flamande, continue à produire pendant une douzaine d'années ces œuvres aimables qui se répètent sans modifications notables, sauf à s'encadrer, vers la fin de sa carrière, d'entourages empruntés à la Renaissance italienne. S'il en est qui font songer moins à des peintures sur panneaux qu'à d'incomparables « histoires » dues au plus habile des enlumineurs, son style devient plus mâle, plus serré et plus vivant dans les portraits ou même dans des figures de saints exécutées à une plus grande échelle, car il y suit la nature de plus près. Mais il ne saurait lutter cependant ni avec les van Eyck pour la précision et le fini, ni avec van der Goes pour la puissance d'évocation et la science du dessin. Le narrateur de la légende de sainte Ursule reste donc un poète tendre, aimable, mais en réalité dépourvu de sens dramatique.

Gérard David, de tempérament plutôt flegmatique et qui devait survivre à ce gracieux idéaliste, est redevable de ses qualités les plus solides, non à Memling, mais à van der Goes dont il a étudié maintes productions. Il a même copié l'une des créations les plus remarquables de ce dernier considérée aujourd'hui comme perdue. Il ne s'est pas enhardi à y apporter des modifications essentielles, mais il en a plutôt adouci l'accent et affaibli le caractère. Quoi qu'il en soit, le sentiment religieux qui marque toutes les créations de Hugo dominera les œuvres



Gérard David.
ADORATION DES MAGES
(Musée des Offices, Florence).

de Gérard et se reflétera même d'une façon très sensible dans celles de ses successeurs Abraham Ysenbrand et Ambroise Benson.

Avec le début du XVIe siècle s'affirme la personnalité si marquante de Quentin Metsys qui forme la transition entre les maîtres de l'ancienne école et ceux qui iront s'abreuver aux sources italiennes. Pour le pathétique, le maître louvaniste suit les exemples glorieux de Roger van der Weyden et de Hugo, et il s'efforce de caractériser et d'animer même jusqu'à l'excès les physionomies masculines, ce qui est d'autant plus sensible que plusieurs de ses personnages tiennent déjà de la charge. Ce défaut se remarque surtout lorsqu'on compare certaines de ses compositions avec ses portraits où il échappe à tout système, désireux qu'il est de rendre ses modèles avec sincérité. Dans les compositions religieuses, Hugo reste notablement en avance sur Metsys, en réalisant dans une forme observée et agissante la scène telle que son imagination puissante la conçoit. Aussi a-t-il créé des œuvres plus modernes, plus dépourvues de cet archaïsme dont l'artiste louvaniste se dégagea plus lentement. C'est surtout en peignant ses « jolies vierges, ses charmantes saintes d'une beauté subtile, captivante et rêveuse » que Metsys sort des formes gothiques, comme le remarque A. J. Wauters, et nous fait entrevoir « un art nouveau ». N'oublions pas l'attrait indiscutable qui s'attache aux vastes paysages accidentés où Quentin, aidé parfois de Patenier, présente ou ses compositions ou ses portraits de si belle maîtrise.

Quentin Metsys se continue en la personne de Marinus Romerswalen (1500-1560) dont les *Avares* si connus ont toujours, quoique bien vivants, un petit air d'archaïsme, et de Jean Sanders aux types violents et au dessin exagéré.

A cette époque donc, sauf dans le portrait, c'est en réalité le romanisme qui triomphe, représenté avec éclat par Bernard van Orley, Michel Coxie, les Floris, Lambert Lombard et ses élèves. L'art indépendant des influences italiennes semble à jamais vaincu dans nos provinces. C'est à ce moment, vers le milieu du XVIe siècle, qu'apparaît

l'élève du romaniste Pierre Coucke, Pierre Bruegel, qui, en dépit de sa formation, afficha un dédain profond et irrémédiable pour la manière italienne. Il reprenait la succession de Jérôme Bosch, mais avec des vues plus larges et plus humaines; il apportait dans ses études cette même sincérité que nous avons admirée à maintes reprises dans van der Goes ; aussi n'est-il pas étonnant que plusieurs de ses dessins nous rappellent d'une façon surprenante telles têtes de paysans dessinées par l'artiste gantois. Et en répétant sur foule de croquis « naer 't leven — d'après la vie » il affirmait à son tour ce que son génial devancier avait déjà si glorieusement pratiqué.

ESSAI DE CLASSEMENT DES ŒUVRES DE VAN DER GOES

Bien que nous ayons déjà donné certaines indications à cet égard, il nous semble utile de revenir sur ce trop rapide coup d'œil en tenant compte des renseignements qui nous sont venus, au cours de l'impression du présent travail (1).

* * *

(1) Nous indiquons par des caractères gras les œuvres originales, par des caractères ordinaires les copies et les interprétations; et nous renvoyons au texte pour les explications.

* * *

Première époque

Les œuvres correspondant aux numéros de 1 à 13 montrent des influences et des réminiscences de Bouts et de Roger van der Weyden.

Époque de transition

14-17. — Rencontre de David et d'Abigaïl — triptyque de Buckingham — dessin d'Oxford et une tapisserie.

18-29. — 18. Tableau de Monforte, apogée au point de vue du coloris. — Les panneaux d'Holyrood pourraient, d'après certains critiques, être postérieurs au retable des Portinari; il en est de même pour les donateurs de la cathédrale St-Sauveur.

22-29. — Œuvres exécutées à Rouge-Cloître.

Adoration des Mages — connue par les copies 24 et 25.

Les œuvres de 26 à 29, l'Adoration des bergers et la Mort de Marie, caractérisent cette période du moine artiste.

Pour la composition représentée par les n°s 22 et 23, le type du roi vieillard nous a engagé à la placer à la fin de la carrière de Hugo; par contre, le type du saint Joseph, beaucoup plus jeune que dans le numéro 27, semble autoriser à la reporter à une période beaucoup moins tardive.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Notice biographique

Nous donnons ici d'après M. Hjalmar G. Sander le texte de Gaspard Ofhuys, natif de Tournai (1456-1523), relatif à la maladie de van der Goes.

Originale Cenobii Rubeevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabancia de Gaspar Ofhuys F. 115v, ligne 23 jusqu'au folio 118, ligne 25. Bibliothèque Ms II, 48017 (*).

Nous attirons surtout l'attention du lecteur sur la note (18) de la page 221 où l'auteur a fait ressortir très justement que les mots *in ymaginibus depingendis* doivent être entendus dans un sens très large et qu'il ne peut être question uniquement de portraits, mais de peintures en général, contrairement à ce qu'il est dit p. 12 du présent ouvrage. C'est la principale erreur commise par M. A. Wauters dans la publication du récit de Ofhuys. Les autres erreurs, qui proviennent de lectures fautives, ont été aussi rectifiées. Au surplus, de pieuses considérations, laissées de côté par l'archiviste bruxellois, retrouvent leur place dans le récit dont il s'agit. C'était du reste nécessaire pour faire connaître la mentalité de Ofhuys qui avait été le compagnon de noviciat de van der Goes.

(*) Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXV, 6 Heft. 1912. *Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke.*

Nous avons eu connaissance de cette importante étude trop tard que pour en tenir compte dans la Notice biographique.

Anno domini MºCCCCºLXXXIIº (*a*) moritur frater Hugo conversus (12) hic professus (*). Hic tam famosus erat in arte pictoria, ut citra (13) montes sibi similis, ut aiebant, temporibus illis non inveniebatur. Pariter novicii fuimus ipse et ego hoc scribens. In eius investitione (14) et noviciatu, ipse pater prior Thomas (15) plurima solatium mundanorum attinentia permittebat, *propter* (*b*) melius (16) tamen, *quia* (*c*) magnus inter mundanos fuerat, que magis ad pompam huius seculi (17) inducebant, quam ad penitentie et humilitatis viam. Quod minime aliquibus placebat dicentibus : Novicii non sunt exaltandi sed humiliandi. Et quia excellens valde erat in ymaginibus (18) depingendis a magnatibus et pluribus etiam ab illustrissimo archiduce Maximiliano visitabatur (19). Optabant enim vehementer opera eius depicta inspicere. Propter hospites eius occasione venientes pater Thomas prior eum permittebat hospitum cameram ascendere et ibidem cum illis convivari.

Post eius professionem paucis annis elapsis V vel VI (*d*), contingit hunc fratrem conversum, si bene memini Coloniam (21) pergere cum fratre suo uterino fratre Nicholao (22) hic professo et donato (23), cum fratre Petro regulari (24) de Throno eo tunc in Iherico Bruxelle moranti, et cum aliquibus aliis. Ut tunc sui fratris nicholai donati relatu didici, in reditu quadam nocte, hic frater noster Hugo conversus, *mirabilem* (*e*) fantasialem morbum (25) incurrit, quo incessanter dicebat se esse dampnatum et dampnationi eterne adiudicatum, quo etiam sibi ipsi corporaliter et letaliter (nisi violenter impeditus fuisset auxilio astantium) nocere volebat. Ex hac infirmitate mirabili, extrema peregrinationis

---

(*) Les renvois de *a* à *j* indiquent les lectures fautives d'Alphonse Wauters et celles, en petit nombre, de Hjalmar G. Sander qui a suivi la revision de feu le R. P. van den Gheyn. — Les notes de 12 à 45 accompagnant la traduction allemande de M. H. G. Sander (ouv. cité pp. 359 à 342) ont été rapprochées du texte latin et figurent plus loin.

Nous avons été aidé dans notre tâche par M. Bacha, Conservateur des Manuscrits de la Bibliothèque royale.

(*a*) 1482, A. Wauters et H. G. Sander. (*b*) pp. A. Wauters. (*c*) Quam *W*. (*d*) Quinque vel sex. (*e*) Mirabiliter *W*.

illius luctus occupabat non modicus. Qui tamen auxilio opitulante Bruxellam pervenerunt, et sine mora pater prior Thomas illuc demandatur, ille cuncta videns et audiens, suspicabatur eum eodem morbo vexari, quo rex Saul agitabatur. *Unde (f)* recordans quomodo Saul levius habebat david cytharam percutiente (27), permisit ibidem coram fratre Hugone melodiam fieri non modicam (28) sed et alia spectacula recreativa, quibus intendebat mentales fantasias repellere (29). In omnibus hiis frater Hugo non melius habuit, sed aliena loquens se filium perditionis (30) asserebat. Sic ergo indispositus domum hanc intravit.

De servicio et assistentia a fratribus choralibus, in caritate et compassione noctu dieque sibi exhibitis, in eternum et ultra nunquam ex memoria divina erit, cuncta *cernente* (*g*) licet protunc plurimi *etiam* (*h*) magnates aliter fabulabantur.

Que autem fuerit hec infirmitas huius conversi diversi *diversimode* (*i*) sentiebant. Quidam dicebant quod speties erat frenesis magne (31). Alii vero eum obsessum a demone asserebant. De utroque infortunio aliqua signa apparebant verumtanem *semper* (*j*) audivi, quod nulli *umquam* (*k*) in tota sua indispositione nocere voluit nisi semper sibi ipsi. Hoc non auditur de freneticis aut obsessis, ergo quid fuerit credo, deus solus novit. Dupliciter ergo de hac nostri conversi pictoris infirmitate possumus loqui. Primo *dicendo* (*l*), quod fuerit naturalis et quedam species frenesis. Sunt enim *secumdum* (*m*), naturales huius infirmitatis plures speties que generantur *aliquando* (*n*) ex cibis melancancolicis (32), aliquando ex potatione fortis vini *exurentis humores et incinerantis aliquando* (*o*), ex anime passionibus scilicet sollicitudine (33), tristicia, nimio studio et timore. Aliquando ex *malicia (p)* humoris corrupti dominantis in corpore hominis ad talem infirmitatem praeparati. *Quantum* (*q*) ad anime passiones pro certo scio dictum fratrem conversum

---

(*f*) verum *W.* (*g*) cavente *W.* (*h*) et *W.* (*i*) diversemode *W.* et *S.* (*j*) sœpe *W.* (*k*) unicuique *W.* (*l*) dicente *W.* (*m*) simul *W.* (*n*) alll *W.* (*o*) manque *W.* et *S.* (*p*) malacia *W.* et *S.* (*q*) verum *W.*

fuisse valde gravatum. Habebat enim sollicitudinem maximam quomodo opera perficeret depingenda. Ut tunc dicebatur vix *in IX* (*r*) annis perficere potuisset. Sepissime in libro flamingo studebat (34). De potu vini, indubie propter hospites, timeo eius naturam gravatam fuisse (35). Ex hiis igitur sibi generare potuit materiam, successu temporis, infirmitatis sue magne. *Secundo* (*s*) de hac infirmitate possumus loqui, tenendo sibi evenisse, ex piisima dei providentia, *qui* (*t*) ut dicitur (36) 2 Petri 3, *patienter* (*u*) agit propter nos, (37) nolens aliquos perire, sed omnes ad penitentiam reverti. Frater *enim* (*v*) iste conversus propter specialem suam artem in nostra religinione satis *fuit* (*w*) exaltatus famosior effectus *quam* (*x*) si in seculo remansisset, et quia homo erat ut ceteri ex honoribus sibi exhibitis visitationibus et salutationibus diversis forte cor suum elevatum est (37), quare *dominus* (*y*) nolens eum perire, *misericorditer* (*z*) ei *immisit* (*a'*) hanc humiliativam infirmitatem, qua re vera humiliatus est valde. Hoc ipse frater intelligens quam cito convaluit se valde humiliavit, sponte nostrum refectorium (39) relinquens, et cum laicis refectionem humiliter capiens. *Hec* (*b'*) hic recitare curavi, quia deus hec omnia permisit ut estimo, non tantum propter peccati punitionem aut *peccantis* (*c'*) correptionem et emendationem sed etiam propter nostram instructionem.

Dato hanc infirmitatem accidisse ex accidenti naturali (*d'*). Instruimur in hoc anime passiones *repellere* (*e'*) non permittere illas nobis dominari, alias in naturalibus nostris irremediabiliter possemus ledi. Frater iste pictor egregius ut tunc dicebatur ex nimiis ymaginationibus fantasiis et sollicitudinibus circa cerebrum in quadam vena lesus erat (40). Est enim circa cerebrum ut aiunt (*f'*) quedam vena parva valde et gracilis, potentie ymaginative et fantastice deserviens, quando ergo ymaginationes et fantasie in nobis nimis habundant, hec venula turbatur,

---

(*r*) novem *W.* et *S.* (*s*) manque *W.* (*t*) quae *S.* (*u*) est patiens *W.* (*v*) noster *W.* (*w*) fuerat *W.* (*x*) quod *W.* (*y*) deus *W.* et *S.* (*z*) miror *W.* (*a'*) dimisit *W.* et *S.* (*b'*) hoc *W.* (*c'*) peccatoris *W.* (*d'*) virgule *W.* (*e'*) compellere *W.* (*f'*) in *W.* et *S.*

quod si adeo turbatur et ledatur quod rumpatur, homo incidit in frenesim vel amentiam (41). Fantasiis ergo nostris et ymaginationibus, suspitionibus (42) et aliis vanis cogitationibus et inutilibus, quibus *sine profectu* (*g'*) nostrum cerebrum (43) turbatur, ponamus modum, ne incidamus in tale et irremediabile periculum. Homines enim sumus. Quod ergo huic converso accidit ex fantasiis et ymaginationibus nonne et nobis accidere *posset* (*h'*) ? (44).

Esto quod non ex causa naturali hoc infortunium evenit, sed ex dei providentia infallibili, quæ procurat electis et prædestinatis (si in errore sunt), materiam penitendi et revertendi, quid fratres mei dicemus? Melius est temporaliter affligi, quam eternaliter cruciari (45). Unde rogabat dampnatus, in inferno sepultus : Rogo te pater Abraham ut mittas Lazarum in domum patris mei, habeo enim v (*i'*) fratres ne et ipsi veniant in hunc locum tormentorum, Lukas 16. Tanquam diceret : Scio quia dampnabiliter vivunt, et nisi penituerint et in mundo pro suis peccatis afflicti fuerint, haec tormenta incurrent. Times hic affligi ? multo plus afflictio eterna timenda est. Si ergo times divinam afflictionem temporalem, times et afflictionem infernalem, et non est dedecus peccati sine decore iusticie, te ipsum peccatorem corrige. Si superbus es, humulia te ipsum valde, coram deo et eius vicario pastore tuo, quia nisi te emendaveris (quia es electus et de prædestinatis) ipse deus qui superbis resistit, nolens quod pereas, adeo te humiliabit, cui resistere non poteris, quod exemplum aliis eris.

Nonne humilatione placatur, nonne penitentia pacatur, ipse *dominus* (*j'*) deus noster? In conspectu ergo eius humulia animum tuum, vitam tuam malam corrige, ad bene et disciplinate vivendum te veraciter dispone, declina a malo et fac bonum, eius misericordiam impetrabis, afflictionem temporalem temperabis at effugies supplicium eternum. Sepultus est in nostro atrio sub divo.

* * *

(*g'*) sane profectum *W*. (*h'*) possit *W*. (*i'*) quinque *W*. et *S*. (*j'*) dicens *W*. et *S*

Nous faisons suivre la traduction du passage omis par A. Wauters : « En admettant que ce malheur soit arrivé non par une cause naturelle, mais par la providence infaillible de Dieu qui procure aux élus et aux prédestinés (s'ils sont dans l'erreur) le moyen de faire pénitence et de revenir, que dirons-nous mes frères ? Mieux vaut être éprouvé dans ce monde que d'être tourmenté pendant l'éternité. De là cette prière du damné enseveli dans l'enfer. Je te demande, ô Père Abraham, que tu envoies Lazare dans la maison de mon père, j'ai en effet cinq frères, pour qu'ils ne viennent pas dans ce lieu de tourments (Luc. 16). C'est comme s'il disait : Je sais qu'ils vivent d'une façon digne de la damnation et que s'ils ne font pas pénitence et s'ils ne sont pas affligés dans ce monde pour leurs péchés, ils encourront ces tourments-ci. Crains-tu d'être affligé ici-bas, il faut d'autant plus craindre une affliction éternelle. Si donc tu crains une affliction temporelle de la part de Dieu, tu dois craindre à plus forte raison les peines de l'enfer et comme il n'y a pas de honte du péché sans l'honneur de la justice, corrige-toi toi-même, pécheur que tu es. Si tu es orgueilleux, humilie-toi beaucoup devant Dieu et son vicaire qui est ton pasteur. Si tu ne t'amendes pas, parce que tu es élu et d'entre les prédestinés, Dieu lui-même qui résiste aux superbes, ne voulant pas que tu périsses, lui à qui tu ne pourras résister, bien plus t'humiliera, en quoi tu seras un exemple aux autres. N'est-il pas adouci par l'humiliation, n'est-il pas apaisé par ta pénitence, comme le dit lui-même notre Seigneur ?

Humilie donc ton âme en sa présence, corrige ta vie mauvaise, dispose-toi sincèrement à vivre bien et conformément à la discipline, évite le mal, fais le bien et tu obtiendras sa miséricorde, tu adouciras l'affliction temporelle et tu échapperas au supplice éternel. — Il fut enseveli dans notre jardin en plein air. »

Les notes de 12 à 45 sont dues à M. H. G. Sander. Nous y avons ajouté de-ci de-là diverses remarques.

« 12. La notion et la position des frères convers *(fratres conversi)*

n'étaient pas les mêmes dans tous les ordres et à toutes les époques. Rouge-Cloître était un prieuré de chanoines Augustins, qui depuis l'année 1438 était affilié à la congrégation de Windesheim fondée en 1387 et qui comptait au delà de cent couvents. On peut, d'après les statuts détaillés de cette congrégation, remaniés en 1402, et qui semblent n'avoir guère été modifiés, se faire une idée très claire de la mission et de la position des frères convers et l'on voit des représentations des frères convers et des religieux de chœur dans Helyot, *Histoire des ordres monastiques*. »

« 13. Springer et von Wurzbach traduisent *citra* avec « auch jenseits » aussi au delà. Si grande que fut la renommée de van der Goes, elle n'existait pas dans un pays où des hommes comme Perugin (né en 1446), Botticelli (né en 1446), de Mantegna (né en 1431) étaient déjà depuis longtemps parvenus à la gloire. » Nous ne partageons pas tout à fait l'opinion de M. H. G. Sander à cet égard. Est-il bien sûr que les italiens qui achetaient des toiles peintes de van der Goes ignoraient son nom ? D'autre part on ne doit pas oublier que l'ami de Hugo, Juste de Gand (Josse van Wassenhove), travailla à la cour de Federigo de Montefeltre, à Urbin, et qu'il a pu en parler avec éloge. Mieux encore, à Florence le triptyque de Santa Maria était là pour proclamer le génie de l'artiste gantois.

« 14. Quant à la vêture (*investitio*), elle se faisait après un temps plus ou moins court. Après l'entrée commence seulement le noviciat officiel d'un an ou l'année d'épreuve. »

« 15. Thomas Vessem (Wyssem), natif de la Campine, était depuis l'année 1475 le 15e prieur de Rouge-Cloître et dans le *Catalogus fratrum* (2) il est dépeint comme un homme pieux et bienveillant, d'une piété dont quelques-uns auraient abusé. Vessem mourut le 11 juin 1485 dans un

(1) Geschichtsquellen der Provinz Sachsen. B d XXX, Halle 1886. *Chronicon Windesemense* ed Karl. Grube S. XXIX.

(2) De codicibus Hag. b c. p. 315-316.

hospice de Bruxelles, peu âgé « mediocriter annosus ». Il s'était fait, au témoignage d'Ofhuys, un nom comme calligraphe. »

« 16. *Propter melius tamen quia magnus inter mundanos fuerat.* Wauters lit pp (?!) melius tamen quam magnus, etc., et traduit « parce qu'il avait été bon plutôt que puissant », etc. : Propter melius qui se traduirait littéralement : par égard pour le mieux, c'est-à-dire qu'il préférait lui permettre. »

« 17. L'expression « *pompa seculi* » est empruntée aux statuts de Windesheim (1553, p. 86). Les novices doivent : *pompis seculi renoncire* — renoncer aux pompes du siècle. »

« 18. *Ymago* ne signifie rien davantage au moyen âge que le mot image (Bild) et n'était nullement un mot latin désignant le portrait comme Wauters et von Wurzbach paraissent l'admettre. » — Cette rectification de M. H. G. Sander est d'une importance capitale. Si Hugo avait retracé les traits de Maximilien ou de quelques autres personnages augustes ou de noble extraction, Ofhuys en eût sans doute parlé. Quoi qu'il en soit, on n'est nullement autorisé à tirer un sens précis et limité d'un mot ayant, comme c'est le cas ici, un sens générique. En conséquence, il faut traduire la phrase commençant par *Et quia*, etc. : *Et parce qu'il excellait à peindre les tableaux, il recevait les visites de personnages éminents et en grand nombre et même celle du très illustre archiduc Maximilien.*

« 19. L'Archiduc Maximilien, le futur empereur allemand, marié depuis le 9 août 1477 à Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire. Il paraît avoir visité en 1478 (il était alors âgé de 18 ans) Rouge-Cloître, cf. A. Wauters : *Histoire des environs de Bruxelles,* t. III, p. 356. Du reste Rouge-Cloître était fréquemment visité par des princes et des seigneurs distingués, car la forêt de Soignes était un lieu de chasse, et le prieuré depuis 1473 possédait une chambre des princes somptueusement aménagée. »

« 20. Les mots *si bene memini* ne se rapportent pas à l'indication du temps (sur ce point Ofhuys ne pouvait avoir de doute), comme Wurzbach

le croit, mais à Cologne, ce qu'au surplus prouvent tout à fait la place des parenthèses et la ponctuation. »

« 21. On pouvait se rendre commodément, en une semaine, de Rouge-Cloître à Cologne ; d'ailleurs les moines ne pouvaient voyager les Dimanches (Statuts de 1553, p. 59). Vraisemblablement van der Goes partit pour Louvain (Couvent de Bethléhem ou Couvent de Saint-Martin), Tirlemont (Couvent de Sainte-Barbe), Liége (Couvent de Saint-Jérôme), Aix-la-Chapelle (Couvent de Saint-Jean-Baptiste), au couvent du Corpus Christi à Cologne, car dans chacune des villes, séparées l'une de l'autre d'une journée de marche, se trouvait un couvent de la congrégation de Windesheim. »

« 22. Cum fratre uterino Nicholao. La mère de van der Goes doit avoir été mariée deux fois. D'après les apparences elle a épousé le frère de son défunt mari, car ce Nicolas s'appelle également van der Goes. Cf. de Codic Hag I. c., p. 285. Dans le catalogue des Oblats de Rouge-Cloître de Gielemans de 1371 à 1487, Nicolas de Goes est mentionné comme le 13e et avant-dernier oblat. A en juger par le nombre moyen des entrées annuelles des oblats, Nicolas serait entré entre 1471 et 1479. Deux frères germains (fratres germani) ne pouvaient d'ailleurs pas appartenir au même couvent (Stat. V, 1553, p. 86). Il semble démontré qu'une sœur ou une parente de Hugo van der Goes avait épousé l'enlumineur Alexandre Bening, lequel était à Gand en 1469 et à Bruges en 1486. Voir von Wurzbach T., p. 79. »

« 23. Les oblats s'assuraient, par l'abandon des biens mobiliers et immobiliers, leur entretien, leur vie durant, dans le cloître. Ils n'étaient pas considérés comme appartenant tout à fait à la communauté, car ils ne prononçaient pas les trois vœux monastiques. Ils promettaient, devant notaire et deux témoins, fidélité et obéissance au chapitre général et au prieur de leur maison. Ils avaient un costume particulier et avaient pour le reste un service analogue à

celui des frères convers. Aucun des couvents de la congrégation de Windesheim ne pouvait accepter plus de cinq oblats. »

« 24. Nous avons réussi, dit M. Hjalmar G. Sander, grâce à une note rencontrée dans un ouvrage de J. G. R. Acquoy *(Het Klooster te Windesheim,* Utrecht 1880, t. III, p. 78) et grâce à l'aide amicale de l'archiviste général du Royaume à Bruxelles, M. A. Gaillard, à découvrir quelques données sur ce moine. Il s'appelait Pierre Rombouts, était né avant 1452 à Lierre, province d'Anvers, autrefois le Brabant. Il fut religieux de chœur en 1472 sous le priorat de Georges Lamberti à Marienthron, près de Grobbendonck, dans un couvent de chanoines Augustins, qui depuis 1419 appartenait à la congrégation de Windesheim. Aux environs de 1480, Rombouts était « socius », c'est-à-dire à peu près comme le secrétaire du recteur du couvent de femmes de Jéricho à Bruxelles. Il mourut en l'année 1505. Cf. Msc. n. 6 de l'inventaire des chartes du prieuré de Saint-Martin à Louvain : *Catalogus canonicorum ac professorum huius domi* (Marienthron), Bruxelles, Archives Générales du Royaume. »

« 25. Fantasialem morbum. »

« 26. Roodkloster, Roodendaele, Rouge-cloître, Rubea vallis se trouvait environ à un mille au Sud-Est de Bruxelles à la lisière du Sonienbosch, forêt de Soignes, Silva Sonia. La forêt de Soignes était célèbre à cause de son étendue, de sa beauté, de l'abondance du gibier et de ses nombreuses sources. Il n'y avait autrefois pas moins de 11 monastères. Butkens (Fr. Chr.), *Trophées tant sacrés que profanes du duché de Brabant,* La Haye 1724-1726, t. I, liv. I, p. 5, avec une carte. Une reproduction de Rouge-cloître dans *Sanderus :* Chorographia sacra. Brabantiæ, 1659. »

Par mille, il faut entendre le mille allemand qui est de 1407 mètres.

Il existe encore quelques bâtiments, les plus anciens sont du XVIe siècle, et une partie de l'enceinte. Ce qui fait la beauté du célèbre prieuré, ce sont les trois étangs qui s'encadrent b'arbres de belle venue. Ce

site aimé des touristes et des peintres est désormais à l'abri de toute transformation fâcheuse, grâce aux sacrifices de l'Etat belge qui en a assuré la conservation.

« 27. Cf. 1. Sam. 16. 14-23. »

« 28. Melodiam fieri non modicam. Déjà à cause du mot « melodia » on n'a qu'à penser au chant (Cf. DUCANGE-CARPENTIER. Glossarium mediæ et infimæ Latinitatis Parisiis 1840-46 V. 4, p. 350), car l'usage de l'orgue, comme d'ailleurs celui de n'importe quel instrument de musique (usus quoramlibet instrumentorum musicalium), était strictement interdit dans les couvents de Windesheim (Statuts de 1553, p. 50 et 94). »

« 29. Cela sonne fort bien quand Firmenich Richartz dit « Rauschende Orgelklänge and der fromme Gesang der Brüder brachte ihm für Kurze Zeit Linderung seiner Qualen und Besänftigung des zerrütteten Gemüts. » Les accords sonores de l'orgue et le chant pieux des frères apportèrent pendant peu de temps de l'adoucissement à ses tourments et de l'apaisement à son âme bouleversée. SCHNÜTGENS, *Zeitschrift f. Christ Kunst.* Dusseldorf 1898, p. 223.

Ofhuys dit pourtant le contraire; Félix Rosen fait la même faute dans l'ouvrage *Die Natur in der Kunst,* Leipzig 1903, p. 144 : « La musique lui rendit les dernières heures tranquilles ». — Ajoutons que le prieur recourut non pas seulement aux charmes du chant (melodia), mais aussi à des *spectacles récréatifs,* spectacula recreativa. Le champ est ouvert aux conjectures les plus variées et la note comique ou pittoresque, suivant les mœurs ou les usages du temps, ne doit pas avoir été exclue. Toutes ces tentatives sont à l'honneur de la charité et de l'ingéniosité du bon supérieur.

« 30. « *Filius perditionis.* » Vulgate 2 Thess. 2, 3. » « Saint Paul. »

« 31. Comme cela ressort de ce qui suit, Ofhuys distingue, d'accord avec les psychiatres du moyen âge, entre la phrénésie et la mélancolie ;

il considère la dernière comme une variété de la phrénésie, l'un des noms collectifs pour les plus diverses maladies mentales liées au délire. »

« 32. « *Cibi melancholici.* » GALIEN. *Opera omnia,* ed. Kühn, Leipzig, t. VIII, *de locis affectis,* lib. III, cap. 10, p. 183, nomme toute une série de mets engendrant la mélancolie : en première ligne les espèces les plus variées de viandes, à savoir : les viandes de chèvre, bœuf, âne, chameau, renard et de chien ; ensuite les légumes, nommément les lentilles. Pour les boissons il nomme, sous ce rapport, comme particulièrement dangereuses, les vins épais et noirs (vina crassa nigraque). Ofhuys écrit tout à fait dans le sens de Galien. »

« 33. « Sollicitudo » φροντίς (que M. H. G. Sander traduit par das viele Gedankenmachen). Ofhuys est influencé ici par Galien, qui, en un autre endroit, dit que *multi labores et sollicitudo* peuvent engendrer une humeur mélancolique. Comparez aussi la phrase d'Hippocrate : « *motus et tristicia, si diu perseverent melancholicae istud indicium est.* Ædition Kühn. T. III, p. 572. Leipzig 1827. »

« 34. *Sepissime in libro flamingo studebat.* Cette phrase est par trop laconique pour que nous puissions en tirer des conclusions de n'importe quelle espèce. Ce mystérieux livre flamand était-il un ouvrage scientifique ou de littérature ou traitant un sujet religieux ?

La bibliothèque de Rouge-Cloître possédait du temps de Hugo au delà de trente manuscrits écrits en langue flamande (cf. *Bulletin de l'Acad. d'archéologie de Belgique.* T. IV, p. 215). Dans les statuts de la Congrégation de Windesheim, il y a d'ailleurs la phrase suivante : *Librarius omnis monasterii libros ad divinum officium non spectantes in custodia sua habet.* Si l'on voulait conclure purement et simplement de cette phrase que van der Goes était flamand de naissance et non hollandais (le flamand, comme l'on sait, était la langue écrite universelle des Pays-Bas) ce serait aussi inexact que l'argumentation de Karl Voll : « Van der Goes était, comme son nom le dit, le plus vraisemblablement d'origine hollandaise (or le nom de Goes était

autrefois répandu en Flandre) ». Ajoutons que la plupart des critiques admettent aujourd'hui l'origine flamande de Hugo.

« 35. *Timeo eius naturam gravatam fuisse.* »

« 36. 2. Petr. 3, 9. Ofhuys cite le texte de la Vulgate. Voici le passage en entier : « Non tardat Dominus promissionem suam, sicut quidam existimant ; sed patienter agit propter vos, nolens aliquos perire, sed omnes ad pænitentiam reverti. »

« 37. *Forte cor suum elevatum est,* qu'on peut compléter ainsi : l'orgueil précède la chute. La croyance que la folie est fréquemment la suite du péché d'orgueil était, dans les temps anciens, très répandue. Ainsi que le dit, par exemple, van Mander à propos de Joos de Clève : « Comme quoi la maladie de la folie se niche dans une tête orgueilleuse » (Flörcke, T. I, p. 209). »

« 38. *Quam primo Convaluit se valde humiliavit :* Bien qu'il soit dit clairement, ici explicitement et dans la suite même implicitement, que van der Goes fut guéri de sa maladie, il est incompréhensible qu'on lise, la plupart du temps, le contraire. »

« 39. *Nostrum refectorium,* c'est-à-dire le réfectoire des religieux de chœur. Les frères convers devaient manger dans leur propre réfectoire (statuts de 1553, p. 140). C'était donc une faveur spéciale que le frère convers Hugo pût manger dans le réfectoire des Frères de chœur (Springer traduit *nostrum refectorium* par salle à manger des hôtes en latin : *camera hospitum*). »

« 40. *Circa cerebrum quadam vena lesus erat.* Von Wurzbach traduit *vena* par le mot « organ » vraisemblablement égaré par la théorie, exposée seulement beaucoup plus tard par Descartes au sujet de la glande pinéale. »

« 41. Nous ne pourrions pas découvrir à quel auteur se rapporte cette doctrine. Evidemment l'état pathologique, à l'occasion d'un cas mortel d'apoplexie, a donné lieu à cette théorie. »

« 42. *Suspitionibus,* cf. Ducange, loco citato. T. 6, p. 462. »

« 43. *Quibus sine profectu,* Wauters lisait : « Sane profectum. »

« Nostrum cerebrum turbatur. »

« 44. Les phrases qui suivent n'ont pas encore été publiées. Wauters avait renoncé à le faire, bien qu'elles contribuent, comme le remarque M. H. G. Sander, à une meilleure compréhension de la suite des idées exprimées par Ofhuys. »

NOTE AU SUJET
DE LA MALADIE DE VAN DER GOES

Il serait intéressant de rapprocher de l'avis du Docteur J. Cuylits (voir p. 17) celui de M. Hjalmar G. Sander :

« Le tableau de la maladie que le chroniqueur esquisse est, grâce à ces vues moralisatrices, si bien détaillé que nous pouvons, malgré les difficultés d'un diagnostic psychiatrique sûr, établir en toute certitude la maladie de Hugo. Nous avons le tableau triste et souvent tragique d'une mélancolie grave (melancholia agitata). Les symptômes de la maladie, à l'âge de 50 ans, son début brusque, son cours sont si typiques qu'il ne peut être question d'une autre affection. Nous avons besoin seulement de grouper les moments caractéristiques de l'exposé d'Ofhuys. L'humeur triste et déprimée de Hugo, son agitation motrice et anxieuse, son dégoût de la vie, ses tentatives de suicide, son délire de culpabilité, son insomnie : tout cela est caractéristique de la mélancolie, d'autres maladies aiguës, à cours aigu, comme la paronoia aiguë, les psychoses alcooliques delirium tremens et hallucinoses aiguës y sont prédominantes. Le chroniqueur ne parle pas d'hallucinations. Il est remarquable que Hugo se tient très réservé devant son entourage et ne l'attaque pas, circonstance que l'on observe chez les mélancoliques, jamais chez les alcooliques délirants. Il faut aussi exclure la démence paralytique (ramollissement du cerveau), non seulement à cause du cours progressif de cette maladie parasyphilitique. La syphilis est d'origine américaine. La première épidémie n'eut lieu que douze ans après la mort de van der Goes » (1).

Nous reproduisons l'appréciation du Docteur Cuylits au sujet des théories du moine Ofhuys.

« A cette différence près avec nos savants les plus modernes que le moine Ofhuys s'humilie devant Dieu et commence par avouer son ignorance, il nous indique de la façon la plus précise, la plus judicieuse, toute la causalité, toute l'étiologie de la mélancolie délirante dont fut atteint Hugo van der Goes.

(1) Dr JEAN CUYLITS. *Aperçu sur la médecine mentale au moyen âge.* Ex. REVUE DES QUESTIONS SCIENTIFIQUES, juillet 1905, p. 19-21.

On croit que les passions surexcitées, qu'un travail intellectuel excessif qu'on désigne sous le nom de surmenage peuvent engendrer un état vésanique. Tel est aussi l'avis d'Ofhuys (1).

On croit que l'usage intempestif ou démesuré de l'alcool altère la structure des vaisseaux, diminue leur élasticité et entrave la circulation. Tel est aussi l'avis d'Ofhuys.

Mais on considère comme un progrès remarquable d'avoir imaginé que la mélancolie délirante ne serait autre chose qu'une auto-intoxication. Ces toxines seraient engendrées dans les voies digestives et, mal éliminées ou produites en excès, s'en iraient empoisonner le sang et par la suite la cellule nerveuse. Et bien ! si vous voulez pardonner à Ofhuys d'appeler ces toxines des *humeurs,* on pardonne à nos savants modernes d'appeler ces humeurs des *toxines,* il se trouve qu'Ofhuys précède de quelques siècles nos plus modernes savants et que si on ne peut pas les accuser de plagiat, c'est qu'ils ont ignoré qu'il y avait à puiser, dans l'obscurantisme du moyen âge, d'invraisemblables lumières.

Et ce traitement que, fidèles aux traditions de l'époque, les moines de Rouge-Cloître avaient institué serait-il à blâmer ?

Vous remarquerez qu'ils n'ont cure d'exorcisme, de possession. Les moines qui risquent cette interprétation n'ont aucun succès. On sent traiter van der Goes; Ofhuys nous le laisse bien entendre : « Les possédés ne procèdent pas ainsi ».

Tout cela est naturel. C'est une maladie et on la soigne en recourant à un traitement moral, à la musique. La musique vocale et instrumentale exerce sur les aliénés déprimés la plus heureuse influence. Cette diversion morale et intellectuelle est proclamée des plus sérieuses. Dans chacun de nos asiles on s'efforce de créer des écoles de musique, et sous quelle forme elle peut être le plus utile.

Certains auteurs ont découvert à la suggestion musicale des propriétés insoupçonnées. C'est la question de demain. On fera peut-être bien, pour ne pas perdre trop de temps, de prendre l'avis des moines médiévaux et de quelques frères lais, Ofhuys, par exemple. »

A propos du Portrait de van der Goes.

M. Hjalmar G. Sander fait remarquer qu'il n'est nulle part question dans la littérature du portrait de van der Goes. Jadis, on remédiait au manque de données authentiques en choisissant dans les œuvres du maître l'une des meilleures figures que l'on y avait remarquées. Seulement on chercherait en vain les traits de notre maître même dans les portraits supposés des peintres flamands ou des anciens Pays-Bas que Lampsonius nous a donnés dans la seconde moitié du XVIe siècle. Cette lacune n'a rien de surprenant si l'on songe que le nom de Hugo était tombé dans un oubli complet à la

---

(1) *Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke. Repertorium für Kunstwissenschaft,* XXXV. B. 64. 1912, p. 525.

suite de la destruction de ses œuvres par les iconoclastes. En effet, van Mander, qui écrivait en 1604, n'attribuait à van der Goes qu'un tableau à Bruges et quatre tableaux à Gand dont on a perdu la trace. On ne saurait nier qu'à défaut de signature les anciens maîtres ont souvent prêté leurs traits à un personnage appartenant à l'une ou l'autre de leurs compositions ; mais il est très rare qu'une identification libre de toute objection prévale. Néanmoins, M. Sander, que nous traduisons librement, n'hésite pas à voir dans l'*Adoration des Bergers* de Berlin un portrait de van der Goes dans le prophète de droite qui tire l'un des rideaux. Il note que : les cheveux, la barbe, les sourcils, les yeux, le nez et la bouche se retrouvent dans la tête du saint Thomas appartenant au triptyque des Portinari. Ces deux têtes ne constituent pas, tant pour la ligne que pour la couleur, une pure invention de la part de l'artiste, mais des portraits très ressemblants d'un même personnage peints à peu de distance l'un de l'autre (1). D'autre part, la critique admet généralement que le tableau de Monforte a été peint à Rouge-Cloître après le retable de Florence, vers 1478. L'âge, « l'expression quelque peu rêveusement indécise et mélancolique », du personnage ne contredit pas cette assertion. M. Hjalmar G. Sander revient dans la note 82 sur l'identification qu'il propose : « Nous ne méconnaissons pas à la vérité que ce n'est pas en soi très vraisemblable que van der Goes se soit représenté lui-même comme saint Patron à côté du donateur ; mais d'autre part il est psychologiquement fort possible que l'artiste, poussé par la vanité ou l'ambition, ait demandé au donateur la permission de faire son propre portrait dans cette œuvre si fière, la plus importante, on pourrait presque dire la plus virtuose. Et le donateur plein d'égards n'écarta pas sa demande d'autant plus que la peinture était destinée à l'étranger où Hugo était personnellement inconnu ».

Cette conjecture nous paraît manquer aux lois de la vraisemblance. On admet difficilement que Thomas Portinari, le puissant agent des Médicis à Bruges, ait pu consentir à paraître sous des dehors plutôt humbles à côté d'un artiste flamand qui se fut octroyé une attitude solennelle, à raison de son rôle sacré. Il est d'ailleurs sans exemple qu'un donateur ait accepté au moyen âge semblable présentation. C'était contraire aux sentiments et aux mœurs de l'époque. Par contre les artistes prêtaient parfois au saint patron les traits de son protégé. C'est ainsi que Gérard Loyet, dans le célèbre ex-voto en or conservé à la cathédrale de Liége, a donné à saint Georges la physionomie même de Charles le Téméraire. Contrairement à l'avis de M. Hjalmar G. Sander, nous ne découvrons du reste rien de particulièrement rêveur ou de mélancolique dans le prophète et encore moins dans le saint Thomas. Ce dernier a les traits d'un homme usé prématurément par les rudes labeurs de l'apostolat. Et puis Hugo eût-il pensé à se mettre à l'avant-plan ? Est-il nécessaire de rappeler que Thiéry Bouts, pour perpétuer ses traits dans la Cène de Louvain, n'apparaît qu'à l'arrière-plan ? Gérard David, dans le tableau de Rouen, se place à gauche, derrière le groupe des vierges, et, dans l'*Epiphanie* du Musée de Bruxelles, dans la suite des Rois Mages. A vrai

(1) Dominus Lampsonius. *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies Antwerpiæ 1572.*

dire, les frères van Eyck dans l'*Agneau mystique* apparaissent dans un groupe de cavaliers, mais ce sont, proportions gardées, de petites figures, si on les compare aux portraits de Judocus Veyt et de sa femme, donateurs du fameux polyptyque.

C'est plutôt dans le joueur de flageolet de l'*Adoration des Bergers* de Berlin, ou dans le personnage à la grande barbe de Monforte, qu'il conviendrait peut-être de voir l'image de van der Goes. Mais ici nous entendons une objection de M. G. Hulin : à cette époque, les personnages avaient coutume de se raser, seuls les hommes sauvages ou les ermites portaient la barbe. Il propose, dans le tableau de Monforte, cet adulte aux traits accentués et à la face glabre dans le groupe de droite, qui, ne participant pas à l'action, a le regard tourné du côté du spectateur. C'est aussi l'opinion de M. W. Bode, de M. Friedländer et de M. Otto Seek. Puissent de nouvelles recherches nous fixer définitivement sur ce point qui intéresse si vivement l'histoire de l'art ; en tout cas, cette conjecture est pleine de vraisemblance.

Page 10.

« Nous avons fixé, dit M. H. G. Sander, l'entrée de Hugo à Rouge-Cloître à l'automne 1475. Wauters la fixe en 1476 en suite d'une erreur, cette année étant jusqu'ici admise généralement. Ofhuys nous raconte (Orig. Cen. R. V. F. 112v) qu'à la mort du moine Jean de Nivelles (alias de Bois-Seigneur-Isaac) qui mourut en 1475, il entra au cloître. Le fait suivant le confirme. Ofhuys, qui naquit entre le 1er janvier et le 1er novembre 1456, devint moine à 19 ans, d'après le Catalogus fratrum (Cod. Hag., p. 332), donc entre le 1er janvier et le 1er novembre 1475. Comme Ofhuys explique que Goes et lui furent novices en même temps, Goes fut donc moine avant le 1er novembre 1475. Nous arrivons au même résultat par une autre voie. Nous savons que Hugo fit un voyage à l'étranger 5 ou 6 ans après être devenu profès — disons 5 ans et demi — devint malade au retour, guérit à Rouge-Cloître après une cure pénible et y mourut en 1482. D'après les statuts de Windesheim, un convers ne pouvait faire ses vœux qu'une année après sa vêture. Puis entre le commencement du voyage et sa mort il y eut au moins une demi année puisque Ofhuys, dans son récit, y célèbre les soins dévoués que les frères donnèrent à Hugo. Ce qui laisse supposer une maladie qui ne fut pas si courte, et l'expérience de la clinique démontre que la mélancolie dure en général plusieurs mois. Van der Goes doit avoir vécu 7 ans au cloître. Comme nous savons qu'il fut doyen de sa gilde pour la dernière fois le 18 août 1475, puisqu'il devait être élu jusqu'au 15 août 1476, nous concluons qu'il devint moine entre août et fin octobre 1475. Il doit avoir achevé l'autel des Portinari avant la fin de 1475. Warburg conclut des dates généalogiques que l'autel fut peint entre 1474 et 1477. »

Nous n'entreprendrons pas de reprendre en détail la démonstration de M. H. G. Sander. Son argument principal consiste à évoquer le témoignage d'Ofhuys qui rappelle avoir été au noviciat en même temps que van der Goes, ce qui ne veut nullement dire qu'ils soient entrés à la même date. D'après M. Sander, Ofhuys est entré à Rouge-

Cloître pendant l'année 1475, au plus tard au 1er novembre. Dans ces conditions, le noviciat qui durait un an ne fut terminé qu'en 1476, de telle sorte qu'Ofhuys put avoir eu van der Goes comme conovice au moins pendant quelques mois, soit dès la fin de 1475, soit même, ce qui est tout aussi vraisemblable, en 1476 (1).

En disant, p. 108, que le triptyque des Portinari fut terminé vers 1476, avant son départ de Rouge-Cloître, nous restons donc dans le vrai.

PAGE 20.

DESTRUCTION DE L'ÉGLISE DE ROUGE-CLOÎTRE.

Rouge-Cloître fut supprimé, en 1784, par ordre de Joseph II. Le gouvernement autrichien loua une partie des bâtiments et mit l'enclos en vente. « La révolution brabançonne rendit bientôt le monastère à ses anciens habitants, mais pour quelques années seulement. » Vers la fin du mois de juin 1790, les religieux y rentrèrent, escortés d'un détachement de volontaires et d'une foule de paysans armés. Ils furent de nouveau chassés, en 1796, et leurs propriétés vendues. Plusieurs bâtiments conventuels ont disparu, entre autres l'église qui brûla en 1834; le corps de logis dont une partie remonte au seizième siècle et une autre plus récente sont restés debout.

La première église de Rouge-Cloître (2) avait été consacrée le 26 février 1383-1384. Le chœur fut reconstruit en 1520.

PAGE 38.

Le triptyque de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Cette œuvre de $0^{m}96 \times 0^{m}78$, acquise par Catherine II, était considérée autrefois comme l'œuvre d'A. Dürer et était inscrite sous ce nom dans le catalogue de la galerie de l'Ermitage, édition de 1838. « Selon M. Waagen, ce triptyque par certaines de ses particularités, nommément par la composition et par le caractère des têtes et des figures, rappelle beaucoup les tableaux de Jéronimus van Aeken plus connu sous le nom de Van Bosch » (3).

PAGE 50.

DESCENTE DE CROIX.

Il existe dans l'église de Lives, province de Namur, une copie de la *Descente de Croix* dont la composition nous reporte au tableau du Musée de Tournai. On constate toutefois

(1) *Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke.* REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT. XXXV. B. p. 527.

(2) A. WAUTERS. *Les Environs de Bruxelles*, T. III, p. 358.

(3) Catalogue de la galerie des tableaux. Deuxième partie, par M. A. SOMOF, conservateur en chef de la Galerie. Saint-Pétersbourg 1901.

que le peintre a adouci le caractère de réalisme poignant qui persiste quand même dans le panneau tournaisien. Il y a lieu en outre de noter qu'entre Marie et Marie-Madeleine le maître a intercalé une tête de femme, vue de trois quarts et portant un voile ; au fond d'or, il a substitué un paysage où l'on remarque à gauche dans le fond la ville de Jérusalem. La facture des têtes fait songer à une époque relativement récente, XVI[e]-XVII[e] siècle.

***

M. Fierens-Gevaert a signalé récemment à notre attention une copie du XVI[e] siècle dans la réserve du Musée de peinture de Bruxelles. On remarque le montant de la croix se détachant sur le fond d'or. La peinture rappelle, mais avec beaucoup moins de caractère et d'accent, la copie de Tournai. C'est dire que le panneau de Bruxelles est fort éloigné de la production originale.

Page 71-72.

Rencontre de David et d'Abigaïl.

M. Larich, habitant Aix-la-Chapelle, possède une copie sur toile de 1^{m}28 de haut sur 2^{m}10 de long. Le propriétaire signale la vivacité du coloris, ainsi que semble en témoigner la photographie dont nous disposons. Seulement cette copie est loin de rendre l'esprit de la composition et le caractère du dessin que l'on reconnaît malgré tout dans la copie appartenant aux musées royaux du Cinquantenaire. D'ailleurs le peintre a simplifié sa tâche en se dispensant de reproduire les plantes et les fleurs que l'on remarque à l'avant-plan dans la copie dont il vient d'être question.

***

La copie indiquée page 71, au deuxième paragraphe, appartient actuellement à M. E. Spelmans, demeurant à Bruxelles.

Page 77.

Tableau de Monforte.

Note relative à la vente de cette peinture actuellement au Musée de Berlin.

On annonça vers le mois de juin 1910 que le Kaiser-Friedrich-Museum venait d'acquérir, au prix de 1.180.000 pesetas, l'*Adoration des Mages* de Monforte de Lemos ; et cette nouvelle suscita en Espagne une émotion d'autant plus vive que le patrimoine artistique y est depuis longtemps l'objet de fréquentes déprédations. Aussi bien le gouvernement espagnol répondait-il aux vœux de l'opinion publique en prenant des

mesures immédiates pour prévenir et, au besoin, pour annuler des ventes de ce genre. Et comme les titres de propriété du Collège des Escolapios et du patronat du duc d'Albe paraissaient douteux, le ministre des Beaux-Arts d'alors, M. Burell, s'opposa à l'enlèvement du tableau, tandis que son collègue de l'Intérieur promulguait un décret défendant aux institutions de bienfaisance d'aliéner sans autorisation les peintures, sculptures, tapisseries, joyaux, ornements, manuscrits et en général tout objet ayant une valeur artistique ou historique. Désormais l'autorisation de vendre ne sera plus concédée que sur un rapport du ministre des Beaux-Arts, lequel aura droit d'option sur les objets qui ne pourront plus être vendus à un prix égal ou inférieur aux offres des musées nationaux. Des garanties toute spéciales entoureront le prêt et la restauration des œuvres dont il s'agit. D'autre part, les contrats de vente conclus en violation de ce décret seront annulés, et les représentants de ces institutions seront destitués. De leur côté, les fonctionnaires des Beaux-Arts seront chargés de dresser des inventaires des œuvres artistiques de tous ces établissements.

Le 8 juillet, M. Burell créa une inspection générale destinée à centraliser l'œuvre des comités provinciaux des monuments. Deux ans plus tard, lors de la session des Cortes en 1912, le bruit courut qu'en présence des réclamations réitérées de l'Allemagne le conseil d'État avait statué que le gouvernement espagnol ne pouvait s'opposer à la réalisation du tableau de Monforte, à moins de l'acheter lui-même. M. Burell et le député républicain Sarrano interpellèrent le ministre M. Alba. Il s'ensuivit des débats longs et diffus où intervinrent le Duc d'Albe et le Président du Conseil, M. Canalejas, sans qu'il fût possible d'aboutir à une proposition concrète. Quoi qu'il en soit, l'agitation, que nous rappelons ici, eut pour résultat utile d'amener la création pour le Prado d'un patronat ou sorte de comité directeur qui a pour mission de veiller aux destinées du grand musée madrilène et de faire rédiger des inventaires des objets confiés en dépôt à diverses corporations.

Dans l'automne de la même année intervint un contrat entre le Gouvernement espagnol et le Supérieur du collège de Monforte de Lemos, par lequel ce dernier s'engagea à conserver le chef-d'œuvre de van der Goes dont l'État lui laissait la jouissance. Cet engagement écartait, semble-t-il, le péril d'un enlèvement subreptice, mais on était moins rassuré au sujet des revendications de la diplomatie allemande. En 1913, dans sa déclaration, le nouveau président du conseil des ministres, M. le Comte de Romanones, annonça, entre autres projets, celui destiné à enrayer l'exode à l'étranger des œuvres d'art ancien. Ce projet, qui donnait une légitime satisfaction à l'opinion publique, ne mit pas fin aux discussions et les journaux continuèrent à annoncer le départ prochain du tableau pour l'Allemagne. Au lieu de perdre leur temps en récriminations vaines, amateurs et artistes ouvrirent une souscription publique pour sauver le tableau de Monforte. Malgré des dons fort généreux et le produit de la fête organisée à cet effet par le collectionneur bien connu, M. Lazaro, la somme nécessaire à la rançon du van der Goes ne put être atteinte. Et les moyens légaux de séquestre étant épuisés, le ministre des Beaux-Arts du cabinet précédent, M. Jimeno, dut le 23 octobre

dernier rendre un décret reconnaissant le droit de vente dûment revendiqué par le protecteur du collège, le Duc d'Albe.

Au commencement de l'année 1914, l'*Adoration des Mages* quitta le collège des Escolapios de Monforte pour être embarqué à Vigo en destination de Hambourg (1).

Aujourd'hui, grâce au zèle de fonctionnaires éminents et à la ténacité de la diplomatie allemande secondée par l'action personnelle de Guillaume II, le Kaiser-Friedrich-Museum possède l'un des plus beaux monuments de la peinture flamande. C'est, après les panneaux de l'Agneau mystique, l'acquisition la plus importante qui ait été faite pour la galerie berlinoise dans le domaine de la peinture flamande. Aussi les amateurs d'art de l'Allemagne ont-ils salué avec enthousiasme cette annexion aussi pacifique que glorieuse pour leur pays.

Page 83.

M. Friedländer pense que la partie supérieure du triptyque contenant, à son avis, un groupe d'anges aurait été sciée pour la facilité de l'emballage. Cet acte de vandalisme, peu explicable en temps normal, serait peut-être la conséquence des fâcheuses circonstances qui troublèrent Anvers, où se trouvait vraisemblablement le retable dont il s'agit. On connaît les désordres des iconoclastes en 1566 et dix ans plus tard ceux de la Furie espagnole. Les gueux qui étaient sans merci à l'égard des œuvres sculptées du culte catholique se montrèrent moins intransigeants vis-à-vis des peintures. D'ailleurs il était plus aisé de soustraire ces dernières à la destruction et même d'en tirer profit. En 1576 les Espagnols organisèrent le sac de l'opulente cité avec beaucoup de méthode et rançonnèrent même les églises et les couvents. Seulement, au témoignage de M. F. Donnet qui s'est occupé tout spécialement de cette époque troublée (2), on ne voit mentionner nulle part d'enlèvement d'objets et en particulier de tableaux appartenant aux églises (3); le triptyque de Monforte aurait été, selon toute probabilité, dérobé lors des événements de 1566. On comprendrait alors que, dans la hâte d'une expédition clandestine, l'emballeur n'eût pas hésité à scier une partie du panneau médian pour faciliter sa tâche. La mutilation pourrait avoir eu lieu aussi en Espagne.

Page 87.

M. Friedländer fait remarquer que Hans Holbein l'ancien a connu et utilisé la composition de Monforte dans un dessin conservé dans les collections artistiques de la ville de Bâle (voir Glaser, *Hans Holbein der Aeltere,* n. 33. Pl. XLIII). Ce dessin porte

---

(1) Voir les correspondances d'*Espagne* dues à la plume de M. L. Causse dans l'Art et les Artistes de 1910 à 1914.

(2) Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles. T. VIII, p. 442. F. Donnet. *Les Tapisseries de Bruxelles, Enghien et Audenarde pendant la Furie espagnole 1576.*

(3) *Communication personnelle.*

l'annotation topique « d'après une peinture néerlandaise ». C'est une interprétation très libre, à vrai dire, mais qui est curieuse par la note germanique qui modifie singulièrement l'esprit, l'unité, la cohésion et le recueillement de l'œuvre originale, mérites qui ne sont pas compensés par les recherches de pittoresque du maître allemand. On y voit les anges qui caractérisent les tableaux 647 et 648 de Vienne ; au delà des ruines de la partie médiane on aperçoit une barque voguant à pleines voiles sur un lac aux berges escarpées.

***

« La majesté et la dignité de la composition italienne, dit M. Friedländer, paraissent s'unir sans peine avec l'aimable, précise et patiente observation de la nature des artistes des Pays-Bas. On n'y trouve rien de cette tension extatique qui fut considérée comme la qualité constante de Van der Goes. »

La découverte du tableau de Monforte fait donc voir le talent du maître sous un aspect qu'on ne lui connaissait pas. « On n'y trouve ni les contrastes énergiques qui contribuent à l'écrasante impression du triptyque des Portinari ni la richesse psychologique de la Mort de la Vierge, d'une émotion presque hystérique. Aucune des figures du tableau conçu dans un sentiment plutôt à effet décoratif que dramatique, pas même le premier roi avec la sagesse de l'âge et son noble calme, ne représente autant de science et de poids que Joseph dans le tableau des Portinari. En revanche, notre tableau possède la beauté sensible et la pondération à un degré tel qu'on ne le retrouve dans aucune création du maître. La Naissance du Christ de Berlin apparaît comme dans une nouvelle lumière, douce, incorporelle et presque comme une tapisserie avec un coloris de fantaisie et une composition artificielle. La couleur locale dans le tableau atteint au plus haut degré d'intensité avec beaucoup de nuances et de contrastes recherchés. Et cependant l'unité de la composition, l'harmonie reposante, l'harmonie étonnamment chaude est obtenue grâce à l'exacte distribution de lumière sur l'étendue de la surface. Les figures du côté droit sont plongées dans des ombres transparentes. Et cet effet de clair-obscur est extraordinaire dans ce stade d'évolution. On aurait pu à peine en croire capable l'auteur même du triptyque des Portinari, tandis que le rendu des cheveux, des fourrures, des brocarts, des bijoux, des coupes d'or, ainsi que la maîtrise du dessin notamment des mains étaient autant de qualités qu'on s'attendait à trouver. Et le jugement de Hulin que van der Goes dépasse comme dessinateur tous les artistes des Pays-Bas au XVe siècle est absolument confirmé. »

M. Friedländer classe, lui aussi, l'Epiphanie de Monforte avant le triptyque de Florence : « Sans vouloir, dit-il, résoudre la question difficile du classement chronologique des œuvres arrivées jusqu'à nous, je me hasarde à dire que du petit tableau de Vienne de la Galerie de Liechtenstein, jusqu'au tableau de Monforte, il y a une longue évolution que Hugo a accomplie en un temps relativement court. Je croirais volontiers que notre tableau est plus jeune que le retable des Portinari exécuté vers 1476 et

plus jeune aussi que la Naissance du Christ de Berlin. Nulle part dans l'œuvre de l'artiste ne se présente une production d'une maturité plus grande, et avec plus de liberté, plus de maîtrise consciente des moyens d'expression » (1).

Page 98.

Impossible de trouver un commentaire plus ingénieux du texte sacré que de faire naître Jésus à la porte ou dans les ruines d'un palais ancestral. Van der Goes précise en mettant les armes mêmes de David sur le tympan de la porte. J'ignore quel est parmi les artistes du moyen âge l'auteur du rapprochement qui nous occupe. Toujours est-il que Roger Van der Weyden, dans l'*Adoration des Mages* de Munich et dans le triptyque de Middelbourg du Musée de Berlin, et Thiéry Bouts, dans l'Epiphanie de Munich,présentent chaque fois la sainte famille dans les ruines plus au moins imposantes d'un édifice civil. Par contre le maître de Flémalle dans le tableau du Dijon et Peter Christus dans le volet de Berlin donnent à leurs scènes un cadre tout à fait rustique. Nous reviendrons d'ailleurs prochainement sur cette question.

Page 116.

M. Friedländer note fort bien que dans la peinture de Munich « la composition, la construction de l'espace, les motifs de mouvement sont étrangers à Gérard David et en dehors de sa capacité ». Et il oppose à l'œuvre dont il s'agit l'Adoration des Mages du Musée de Bruxelles, où en dehors de quelques détails empruntés à van der Goes, telle la botte de paille, le panneau procède bien du maître brugeois. M. Friedländer signale l'aspect figé de ce tableau où les personnages, traités comme des statues, sont serrés les uns contre les autres. Il dénie donc à cet artiste le sens dramatique qu'il trouve au plus haut point dans l'Epiphanie de Munich où l'on voit rendu « au moyen de neuf figures le flot de l'humanité à la recherche du salut venant s'abîmer au seuil de la hutte sainte ». Il montre le contraste émouvant entre le calme qui enveloppe la sainte famille et le trouble qui semble agiter le tumultueux cortège. Cette composition toute pleine de vie et de mouvement, conçue par Hugo, a été rendue flegmatiquement par son successeur.

Page 125.

On a souvent dit et redit que le tableau de Bruges était mal conservé. M. J. Weale a cité à ce propos un restaurateur de tableau, un certain Callewaert, qui n'aurait pas apporté à l'exécution de son travail toute la conscience requise. M. Friedländer rejette

(1) *Die Anbetung der Könige Hugos van der Goes*. Sonder abdruck aus dem Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen. 1914. Heft I.

cette assertion : « Ce tableau est en réalité, dit-il, extraordinairement bien conservé ; la tonalité étonnamment un peu froide (kühle), bleuâtre, les contrastes de couleur un peu tranchés et qui ne sont ni adoucis ni dénaturés par le ton chaud du vernis sont propres au maître » (1). Il nous a été donné d'examiner à diverses reprises cette œuvre de van der Goes et nous devons partager la manière de voir du savant critique qui est aussi celle de M. G. Hulin. L'intervention dont il s'agit a eu tout au plus pour résultat d'enlever le vernis dont on aperçoit encore les vestiges. Le tableau n'est donc pas usé. Et s'il n'a ni le puissant relief, ni le coloris ferme et riche, ni la technique si sûre qui caractérisent le triptyque de Florence, cela tient à ce qu'il appartient à la phase ultime de la carrière de l'artiste, à celle qui s'est déroulée à Rouge-Cloître. Hugo s'est préoccupé plus de l'esprit de la composition que de puissantes oppositions de couleurs qui en eussent fait, comme le tableau de Monforte, une page tout à fait opulente, mais moins en harmonie avec la gravité du sujet.

Le tableau de Bruges et l'Adoration des bergers de Berlin présentent entre eux des analogies tant pour le dessin que pour l'esprit qui domine la composition. Le premier reflète davantage, comme le sujet y engageait d'ailleurs, cette « tension extatique » propre à van der Goes et que maints historiens de l'art s'accordent à reconnaître ici dans toute son intensité. Et pour exprimer avec tant de vérité les sentiments des apôtres qui entourent le lit de Marie, l'artiste n'avait du reste qu'à puiser dans son propre fonds.



On remarque que Hugo s'est servi pour assembler les ais de ses panneaux de chevilles en bois groupées quatre par quatre. Cette particularité que l'on observe dans le triptyque de Florence, dans le tableau de Monforte, dans le tableau de la Mort de la Vierge, particularité déjà notée dans cette dernière œuvre en 1902, par M. Friedländer, n'a jamais été signalée chez aucun autre maître.

Un archéologue brugeois nous assure qu'elle existe aussi dans la copie de la Mort de la Vierge de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges, et il en infère que ce dernier panneau procède aussi directement de van der Goes. Comme nous l'avons fait remarquer, le coloris fait de cette copie une œuvre peu agréable; mais le dessin en est très remarquable et semble digne du maître.

Page 127.

D'après M. Hjalmar G. Sander, van der Goes a peint la Mort de la Vierge avant sa maladie, aux environs de l'année 1479, car il ne peut y avoir de doute que Martin Schongauer (1450-1491) ne l'ait connue lorsqu'il grava son cuivre de la Mort de Marie. Cette gravure (Bartsch 33) est, sous le rapport de la composition, très parente de la

(1) *Die Brügger Leithausstellung von 1902.* Repertorium für Kunstwissenschaft. T. XXVI, p. 13.

figure d'apôtre dont il a été question (cf. p. 127). Et comme la gravure de Schongauer a été copiée en l'année 1481 par Wenzel von Olmütz, la Mort de Marie a été peinte par van der Goes avant que sa crise de mélancolie n'eut tout à fait éclaté. M. Wendland estime que la Mort de la Vierge de Schongauer est une œuvre de jeunesse qui a vu le jour entre 1469 et 1474 (cf. *Martin Schongauer*, Berlin 1907, p. 127). Von Wurzbach considère la gravure comme postérieure au triptyque des Portinari et l'une de ses dernières œuvres vers 1478. Il se base non seulement sur des motifs d'ordre psychologique, mais aussi sur des motifs empruntés au style.

M. H. G. Sander note le contraste entre la douceur et le profond désir de mourir qui se lisent sur les traits de Marie et les traits des apôtres qui sont pathologiquement mornes, impassibles et chagrins.

PAGE 143.

Nous avons dit au sujet d'une *Vierge assise* sur un banc de briques gazonné que van der Goes avait sans doute repris un modèle ancien. A cet égard nous renvoyons le lecteur aux Pl. XII et XIII de l'ouvrage de M. F. WINKLER : *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*. Strasbourg 1913. Cet auteur donne à Roger van der Weyden cette création charmante de l'Enfant entourant de son bras le cou de sa Mère. Ce sujet sera longtemps aimé des artistes flamands. Et il ne nous étonnerait nullement que van der Goes ne l'eût traité aussi, et que son interprétation n'eût servi, à son tour, de modèle à l'enlumineur du bréviaire Grimani. C'est, en effet, l'une des pages les plus pénétrées de l'esprit de notre maître.

PAGE 144.

MANUSCRITS ENLUMINÉS, CONSERVÉS A MUNICH.

Feu M. Berthold Riehl consacra en 1905 une étude à des manuscrits enluminés de l'école flamande appartenant au Musée National de Bavière et à la Bibliothèque de la Cour et de l'Etat à Munich. Bornons-nous à faire part des remarques que nous suggèrent les planches accompagnant la dissertation dont il s'agit (1).

Au n° 14 reproduisant le fol. 82 v° du 41 Cimelien dont il a été parlé, il y a une nativité dans une sorte de chapelle gothique à l'abandon éclairée par une fenêtre ménagée dans le fond. On voit au premier plan, à gauche, Marie adorant l'Enfant déposé sur son manteau, à droite saint Joseph, aussi à genoux. Derrière Marie, les

---

(1) *Studien über Miniaturen niederländischen Gebetbücher des 15 und 16 Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum und in der Hof und Staatsbibliothek zu München* von BERTHOLD RIEHL mit 7 Tafeln ABHANDLUNGEN DER HIST. KL. DE K. BAYER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN 24 B. ZW. ABL. *München 1907*.

animaux traditionnels. La scène est surmontée de deux groupes d'anges d'une rare élégance. L'auteur étudie le manuscrit A (cc pict. 144, lat. 2340) de la fin du XV[e] siècle. Les enlumineurs, car il y a plusieurs mains, ont été impressionnés surtout par les créations de van der Goes. Citons la Nativité (fol. 47 v°) en demi-figures : La Vierge adorant l'Enfant déposé dans une crèche et réchauffé par l'haleine du bœuf et de l'âne (folio 46 v°). Deux bergers à mi-corps apprenant la Bonne Nouvelle d'un ange qui apparaît dans le ciel. Attitudes pleines de vie un peu forcées même des personnages dont l'un tient une cornemuse. Cette page plus intéressante qu'habile n'est pas inférieure au réalisme qu'on observe dans l'Epiphanie (fol. 56 v). Sincère et presque brutale la physionomie du roi vieillard au front chauve, aux traits anguleux, au regard vif : c'est un vrai portrait.

Cette page est antérieure à l'*Epiphanie* du 41 Cimelien que nous reproduisons ; à quelques détails près, il y a concordance entre les deux compositions. Mais le livre d'heures (144 — 2324) nous donne une note de réalisme dépouillé de toute atténuation. Il en résulte une certaine vulgarité qu'on constate encore dans la Visitation (fol. 35 v°). Non seulement l'enlumineur s'est inspiré de notre maître, mais il a peut-être copié des œuvres qui en relèvent plus ou moins directement. Seulement il exagère le réalisme des têtes et le relief des draperies.

Dans les mêmes Heures il convient de s'arrêter devant une *Nativité* (folio 52) d'une inspiration charmante, due apparemment à une main plus habile et plus délicate que celle qui a tracé les pages mentionnées au paragraphe précédent. Dans un abri largement ouvert d'une part, et clos d'un côté par des planches vétustes, s'appuyant à une colonne gothique, saint Joseph, en long manteau, le capuchon rabattu sur la tête, se tient près de la crèche où repose l'Enfant entouré d'une gloire rayonnante. Près de cette couche on voit la botte de paille et les deux animaux agenouillés devant le nouveau-né. Le saint patriarche montre Jésus aux deux bergers qui l'adorent à genoux, tandis qu'un troisième debout les bras ouverts marque sa joie par sa mine toute souriante.

Les Heures (cc pict. 145, lat. 23241) plus récentes sont marquées de l'action de van der Goes à en juger par la scène de la Visitation.

Page 145.

Manuscrits. — British Museum.

Nous avons eu l'occasion de revoir tout récemment le Bréviaire offert à Isabelle la Catholique par Francisco de Rojas, dont l'illustration est due à plusieurs mains de valeur très inégale. Quelques pages l'emportent apparemment par la perfection de la facture. Le lecteur connaît déjà l'Epiphanie qui s'apparente si directement à une enluminure du bréviaire Grimani et par conséquent à Hugo van der Goes. La *Nativité* se réclame si clairement de la manière et de l'esprit du maître qu'on éprouve l'impression de se trouver en présence d'une copie ou d'une interprétation très proche d'un original.

La scène se passe dans un bâtiment de style ogival, en ruines. A droite Marie agenouillée, vêtue d'une robe bleu violet, dont les plis s'entassent en cassures superposées, et d'un manteau gros bleu sur lequel s'étale sa chevelure d'un blond doré. Elle courbe la tête et adore les mains jointes son divin Fils posé sur le sol tandis que trois anges aux ailes dressées, vêtus d'aubes aux reflets violets, bleutés ou verdâtres, s'unissent aux effusions de la divine Mère, par des actes d'adoration qu'ils accompagnent de gestes de surprise et d'admiration. A droite également à genoux Joseph en tunique violette et en manteau rouge carmin dont la tête austère très semblable à celle du personnage similaire de l'Adoration des bergers de Berlin s'enlève sur un morceau d'étoffe gros bleu posé sur ses épaules.

Derrière le saint patriarche se trouvent le bœuf et l'âne, et à l'extrême droite la botte de paille. Dans la baie cintrée, à gauche, on aperçoit deux bergers et, par celle du fond, l'œil jouit d'un paysage accidenté que caractérisent des verts très luxuriants.

* * *

Horæ Mariæ Virginis Rothschild Bequest, vol. IV. Brit. Mus. add. 35313 de l'école ganto-brugeoise.

Petite miniature représentant Marie agenouillée devant le corps inanimé du Sauveur que soutient saint Jean. Le Golgotha aux courbes arrondies d'où émergent les trois montants des croix occupe le fond.

Nativité (fol. 89). On voit dans une chaumière ouverte à tous les vents, à gauche, Marie adorant à genoux les mains jointes l'Enfant déposé sur le pan de son manteau ; près d'elle se trouve la botte de paille ; de l'autre côté des anges adorateurs et plus loin les animaux traditionnels qui ont les yeux tournés vers le Nouveau-Né.

Au-dessus de la scène planent deux anges, d'autres arrivent du côté droit vers la hutte sainte, tandis qu'on remarque d'autre part l'un de leurs compagnons annonçant la bonne nouvelle aux bergers.

Au folio 210 v° apparaît la sainte Trinité : Le Père éternel, nu tête, vêtu de rouge, assis sur un siège bas sans dossier, tient sur ses genoux le corps de son Fils qui porte la main droite à la plaie du côté. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane entre la tête du Père et celle du Fils, aux pieds duquel est posé le globe terrestre. A part le trône qui est remplacé ici par le siège bas, c'est presque la copie du panneau de Holyrood.

Fol. 130. Sainte Anne, assise sous une sorte de tente, avec Marie à ses pieds, tenant son divin Fils qui tend les bras vers son aïeule.

* * *

On pourrait encore reconnaître l'influence de notre maître dans la *Vita Christi* et en particulier dans le folio 33 v° représentant la Nativité. Marie se trouve à genoux, tandis que des anges, dans l'attitude de l'adoration, entourent la crèche. Au sentiment

de M. P. Durrieu, l'illustration de ce manuscrit se rattacherait à Alexandre Bening (v. G. des Beaux-Arts, 1891, p. 364, p. 55).

* * *

Ms. 17026. — Dans la manière du maître : la Vierge à mi-corps tenant l'Enfant.

* * *

Ms. 17280. — Une nativité. La scène se passe dans une masure en ruines. Au milieu de la scène se trouve la crèche, sorte de corbeille carrée, dans laquelle est déposé Jésus (Adoration des bergers de Berlin). A gauche Marie, botte de paille posée derrière elle. A droite Joseph, etc. Au folio 154 v° une pietà correspondant à celle décrite p. 144. Seulement le ms 17280 d'origine gantoise est plus ancien que le manuscrit conservé à Munich; il se rattache apparemment pour le style à van der Goes.

Page 152.

Tapisseries.

L'empereur François-Joseph vient de faire don au musée d'art décoratif de Budapesth d'une admirable tapisserie de Bruxelles tissée de soie, de laine et d'or représentant la Nativité (1). On voit au premier plan au centre l'Enfant Jésus nu, entouré d'une gloire rayonnante, reposant sur le carrelage d'un palais en ruines, et, à gauche, Marie, les mains croisées sur la poitrine, qui s'agenouille dans un mouvement instinctif d'adoration et d'amour. Derrière la divine Mère se tient le saint patriarche Joseph au front chauve, à la physionomie austère, qui de la main gauche protège son cierge. De l'autre côté se trouve un groupe d'anges agenouillés, aux ailes éployées, qui adorent et admirent le Nouveau-Né avec des gestes charmants. L'un d'eux, qui s'est levé pour mieux le contempler, ouvre les bras avec un sentiment de joyeuse surprise. Au second plan, deux anges accompagnent de la harpe et de la viole l'un de leurs compagnons qui se tient à leurs côtés, ainsi que ceux qui planent au-dessus de la Sainte Famille. Deux de ces derniers s'aident d'un livre ouvert tandis qu'un troisième a en mains un long rouleau chargé de portées musicales.

Sous ce groupe, qui constitue comme un dais d'honneur, on aperçoit, à droite au second plan, appuyé à un mur bas, un vieux berger en béguin, au visage glabre, et un pasteur tout jeune coiffé d'un chapeau de paille soufflant à pleines joues dans un cornet à bouquins et, derrière ces agrestes adorateurs, le bœuf la bouche pleine de paille laisse errer son regard sur la scène pendant que l'âne continue à tirer la provende du râtelier.

---

(1) Une pièce identique se trouve dans le trésor de la cathédrale de Trente. — Cfr. *Mittheil. des K. K. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie,* 1887, pp. 91-95.

Nous n'insisterons ni sur les sibylles qui se trouvent de chaque côté de la scène, ni sur l'Annonciation et l'Epiphanie qui occupent les angles supérieurs de la composition, ces sujets contenant maints éléments propres aux italianisants du XVe - XVIe siècle. Mais ce qu'il importe de souligner ici, c'est la très forte influence de van der Goes. Cette scène est due à un très habile éclectique préoccupé de fondre harmonieusement dans une même page le sentiment du moine artiste avec la fraîche et riante image d'un préraphaélite brabançon.

On retrouve dans une tapisserie bruxelloise, publiée sous le numéro 218 dans le catalogue de la seconde vente de la liquidation Seligman (Mars 1914), une scène où plusieurs éléments dérivent à n'en pas douter de l'œuvre décrite plus haut : pose de la Vierge et attitudes des anges chanteurs dont trois dominent le sujet.

Page 174.

Il conviendrait de rapprocher de l'Epiphanie de la collection van den Corput un sujet similaire (569A) de la Galerie de Berlin. Il y a, en effet, presque identité tant pour la disposition que pour les attitudes de Marie, de saint Joseph, du roi vieillard et du roi adulte. Seulement, dans le tableau de Berlin, le roi d'Ethiopie prend une place plus importante, en ce sens qu'au lieu de se rapprocher de Marie il se tient dans l'axe de la composition. D'autre part la scène est allégée de deux personnages du premier plan qui font partie de la suite royale ainsi que des deux anges qui planent au-dessus de la sainte famille. L'anonyme qui nous occupe se rattache, grâce à des affinités manifestes, au tableau de la collection van den Corput et partant à van der Goes. Il s'inspire de Quentin Metsys pour le choix des types, le rendu des physionomies et la facture plus souple des draperies. Aussi est-il classé dans la galerie berlinoise parmi les successeurs du grand maître louvaniste (1).

Dans l'Epiphanie du Musée de Berlin 551 B due à Jean Provost de Mons on reconnaît maintes traces de l'influence de van der Goes, entre autres dans la figure de Marie, la présence de la coupe quadrilobée posée sur une pierre, les épis abandonnés sur le sol, etc. (2).

Page 178.

Tout récemment M. G. Hulin a eu l'aimable attention de nous communiquer une photographie d'une Adoration des bergers appartenant au Docteur Sekejan de Paris. L'œuvre est toute pénétrée d'une intimité pieuse, et, en dépit de réelles gaucheries, de fautes de dessin et de la rudesse de certaines draperies, décèle l'indéniable influence de

(1) Hans Posse. *Die Gemälde Galerie des Kaiser-Friedrich-Museums,* p. 136.

(2) *Ibidem*, p. 128.

van der Goes. Au premier plan et au centre apparaît l'Enfant Jésus déposé dans une auge en pierre remplie de paille ; mais le nouveau-né est mis, d'une façon très incommode, dans le sens de la largeur. A droite de cette couche misérable se tient Marie dans l'attitude de l'Adoration, à genoux et les mains jointes, et de l'autre côté saint Joseph tête nue, le genou droit en terre, la jambe gauche ployée et se soutenant à l'aide de son bâton. Au second plan les animaux traditionnels agenouillés ont la tête tournée vers l'Enfant ; on remarque au troisième plan, dans les ruines plongées dans l'ombre, un berger agenouillé et, dans l'encadrement d'une porte cintrée, ses deux compagnons debout.

Un paysage accidenté forme le fond de la composition. Des deux anges qui suspendent leur vol au-dessus de la Sainte Famille, l'un vu de profil rappelle pour le chiffonnement des draperies ceux du triptyque des Portinari. Il y a lieu de noter l'exagération des cassures qui caractérise les draperies de Jésus et de Marie. L'anonyme est plus heureux lorsqu'il recourt pour le fond à des effets de lumière que van der Goes a contribué à mettre à la mode.

* * *

Avec l'Enfant qui repose nu sur le sol, les anges adorateurs et chanteurs qui planent au-dessus de la scène, le panneau de M. Ch. L. Cardon attribué à Ouwater par son propriétaire et tout récemment par M. Beets à l'école de Geertgen tot St Jans se rattache, dans une note pleine d'onction et de grâce naïve, à la création capitale de van der Goes, mais moins étroitement toutefois que le tableau de la collection van Ertborn que nous reproduisons (1).

* * *

Intéressante aussi cette *Adoration des Bergers* de la collection du Comte de Kransiski, publiée par la *Revue de l'Art Chrétien* (1907, p. 50). Si la composition dans ses lignes générales, la Vierge en adoration devant Jésus et les anges qui planent évoquent une œuvre de notre maître, deux bergers d'une facture très ferme, l'un à genoux et s'appuyant sur sa houlette, l'autre porteur d'une cornemuse et s'inclinant vers le Nouveau-Né, montrent aussi combien son réalisme lui avait suscité de partisans dans les ateliers flamands.

---

(1) Cf. reproduit dans la *Revue de l'Art Flamand et Hollandais* le 15 avril 1914. *Exposition des peintures et des sculptures antérieures à 1575* (Utrecht).

DOCUMENTS

Biographie.

Sachent etc. que Hughe vander Gous est venu etc. reconnut et déclara être redevable à Jean Clineke, au nom et comme doyen de la corporation des peintres en ce temps et pour le besoin de la même corporation, somme de VI livres IIII sous de gros et un plat (du poids) d'un marc de Troyes, à bords dorés et à fond orné du blason de la corporation, à payer XX sous de gros à la prochaine fête de Saint Jean (MCCCC)LXVII et à partir de là à chaque fête de S. Jean suivant XX sous de gros jusqu'à ce que la prédite somme soit entièrement payée, bien entendu que le dernier paiement comportera XXIII sous de gros et cela en telle monnaie, etc. Quant au susdit plat, il fut tenu de le payer dans le courant de l'année qui suivra le dernier paiement de la somme précitée. Et tout cela pour l'achat de franchise de la susdite corporation, puisque le prédit Hughe est arrivé à jouir des droits de celle-ci. Tout cela de la manière précitée, le même Hughe le promet, reconnait et certifie. Sous caution, chacun pour le tout, Daniel de Levendeghem et Josse de Wassenhove. Fait le V mai (1467).

Kenlich etc. dat Hughe vander Goes commen es etc. kende ende lijde tachter ende sculdich sijnde Janne Clineke in den name ende als dekin van der neeringhen van den scilders in desen tijt ende ter selver neeringhen behouf, de somme van VI ponden IIII, s. gr. ende een scale van eendermaare Troysch, den boort vergult ende in den bodem gheamelgiert metter wapene van der neeringhen, te betalen XX S. gr. tsent Jans messe LXVII nu erts commende ende van dan voort telken sent Jans messe achtervolghende XX s. gr. gheldende toot de voors. Somme vul betaelt sal wesen welverstaende dal dleste payment draghen sal XXIII s. gr. ende ditte in sulken ghelde, etc. Ende de voors scale weerdt hij ghehouden te betalen binnen eenen jare naer de date van del lesten paymente van den voors. penninghen. Ende al ditte over den coop ende vryhede van der voors neeringhen daer de voorm Hughe toecommen es naer de rechten van diere. Al dwelke in der manieren voorser de selve Hughe belooft, bekent ende versekert, etc. Borghen ende elc over al, Daneel van Levendeghem ende Joos van Wassenhove. Actum V may LXVII.

1464-65 Joos van Wassenhove par acte du 6 octobre 1464, Ibid. fol. 8 (cité par M. V. vander Haeghen, pp. 56-57, dans son mémoire sur les documents relatifs aux anciens peintres sculpteurs et graveurs flamands). Extrait du tome LVIII des mémoires couronnés et autres mémoires publ. par l'Acad. roy. de Belgique 1899.

Item ghegheven met laste als voren (van scepenen) Hughen van der Goes, schildere, over hem ende diere meer anderen ter causen van der schilderie ghemaect ten occasyoene van den vorseiden pardoenen, naer tverclaers van den cedulle VI lb. gr.

Item donné par ordre comme ci-devant / des échevins / à Hugues van der Goes, peintre, pour lui et ceux qu'il appartient, à cause du tableau fait à l'occasion du dit pardon, d'après le contenu de la cédule. VI livres de gros.

Compte de la ville de Gand, 1467-1468, f° 303.

N.-B. Ces comptes sont du 15 août au 15 août suivant.

Item ghegheven ten beveelne van scepenen vornoemt Hughen van der Goes van dat hij maecte van schilderien zeker ghetal van schilden metter wapene van onzen heleghen vader den paus die ghesleghen waren voor de poorten van dezer stede omme tbeteeckenen van den pardoene gheleyt binnen der vornoemder stede den XVI dach van der selver maend, VIII s. gr.

Item donné par ordre des susdits échevins à Hugues van der Goes parce qu'il fit en peinture un certain nombre d'écussons avec le blason de notre saint père le pape qui avaient été fixés devant les portes de cette ville pour annoncer le pardon annoncé dans cette susdite ville le 16e Jour du même mois. VIII sous de gros.

Compte de la ville de Gand, 1468-1469, f° 85v.

Item ghegheven Hughen van der Goes, schildere, van der schilderien bi hem ende sinen helperen ghemaect dienende ter vorseide blijder incomste van onzen vornoemden harde gheduchten heere ende princte int tooghen de vorseide figueren ghehecht up de lakenen ten zijden van der straten ende anderssins naer tverclaers van der cedulle van scepenen ende quitanchie van den zelven Hughen. XIIII, lb. p.

Item donné à Hugues van der Goes, peintre, des tableaux faits par lui et par ses aides, servant à la dite joyeuse entrée de notre très redouté seigneur et prince prédit, fixés au haut des prédites figures sur les draps sur les côtés des rues et autrement d'après le contenu de la cédule des échevins et quittance du même Hugues.

XIIII livres de gros.

Compte de la ville de Gand 1468-1469, fol. 88v.

Item betaelt ten beveelne van scepenen Hughen van der Goes, schildere, ter causen van dat de zelve Hughe ghemaect heeft dertien schilden metter wapene van onzen

heleghen vader den paus, ende bovendien noch XV mindere schilden van ghelijker wapen, omme de verseide schilden ghestelt te zine voor de poorten van dezer vornoemder stede ende eldere, ter causen van der gracien ende pardoene wezende binnen dezer zelver stede etc., te wetene van XIII meester schilden, van elken XII grooten ende van den XV cleenen van der sticke II den. ob. gr.

Actum VIII[a] aprilis anno LXX voor paesschen Comt : XVI s. I den. ob. gr.

Item payé par ordre des échevins à Hugues van der Goes, peintre, à cause que le même Hugues a fait treize écussons avec le blason de notre saint père le pape et encore XV écussons plus petits avec le même blason, les prédits écussons devant être mis devant les portes de la ville prénommée et ailleurs, à cause de la grâce et du pardon dans la même ville, à savoir de XIII principaux écussons, de chacun XII gros et des XV petits II deniers de gros par pièce.

Actum VIII[a] aprilis anno LXX voor Paesschen (1470 avant Pâques).

Revient à XVI sous I denier de gros.

Compte de la ville de Gand, 1470-1471, f° 216[v].

Item betaelt ten beveelne als boven Hughen van Goes (*sic*), schildere, ter causen van der schildenen bii hem ghemaect omme die te orbuerne in de pardoene nu wesende binnen deser stede, naert verclaers van der cedulle III lb gr.

Item payé par ordre comme ci-haut à Hugues van Goes (*sic*), peintre, à cause des écussons faits par lui pour être employés pendant le pardon étant en ce moment en cette ville, d'après déclaration de la cédule. III livres de gros.

Compte de la ville de Gand, 1471-1472, f° 106.

Item betaelt Hughen van der Goes, schildere, van ghemaect te hebben XIII schilden verwapent metter wapene van onzen helighen vader den Paus, van welken de zevene ghestelt waren ten poorten van deser stede ende dander zesse in de Keercke tsente Jans binnen der vornoemder stede ter lester gracien ende pardoene wezende in de selve keercke, van elken XII grooten naer tverclaers van twee cedullen, comt XIII sc. gr.

Item payé à Hugues van der Goes, peintre, pour avoir fait XIII écussons blasonnés du blason de notre saint père le pape, desquels sept étaient placés aux portes de cette ville et les six autres dans l'église Saint-Jean dans la ville prénommée aux derniers grâce et pardon donnés dans la même église, de chaque (écusson) XII gros d'après la déclaration de la cédule. Revient à XIII escalins de gros.

Compte de la ville de Gand, 1472-1473, f° 208.

Item betaelt Jacoppe van Zeverne, canoenc van der kerken van sente Verhilden binnen deser stede ter causen van den rechte dat de heeren van der zelver kerken

mainteneerden hebbende an de lakenen in de voorseide kerke ghehanghen ende van den wasse daer verorbnert, als den doode lichame van wijlen edeler memorien den hertoghe Philips van Bourgoignen etc., van Brugghe in de voornoemde kerke brocht was, omme dien ghevoert te werdene in Bourgoignen, XX sc. gr.

Item Hughen van der Goes, schildere, van XXX schilden van den wapene ons voorseiden gheduchts heeren te schildere ende leverne metter wapene van den zelven onser gheduchten heere die ten vooseiden tijde in de voornoemde kerke ghehanghen waren, III lb. V sc. gr.

Compte de la ville de Gand, 1473-74, fol. 324v.

Item payé à Jacques van Zeverne, chanoine de l'église de Sainte Pharaïlde en cette ville à cause des droits que les messieurs de la même église avaient maintenus aux draps pendus dans la prédite église et à la cire employée là, quand le corps mort de feu de noble mémoire le duc Philippe de Bourgogne, etc., de Bruges fut apporté dans l'église prénommée, pour de là être transporté en Bourgogne. XX escalins de gros.

Item à Hugues van der Goes, peintre, de peindre et livrer XXX écussons du blason de notre prédit redouté seigneur, avec le blason du même notre redouté seigneur qui étaient pendus en ce moment dans l'église prénommée. III livres escalins de gros.

Compte de la ville de Gand, 1473-1474, f° 324v.

Nous transcrivons ici, grâce à l'obligeance de M. Van Werveke, le compte relatif à l'étendard exécuté par Agnès Van den Bossche :

PAGE 9.

ARCHIVES COMMUNALES DE GAND.

Description du compte.
1481-1482

Compte de la ville de Gand, 15 août 1481 - 15 août 1482, f° 400 v°.

Item ghecocht jeghen Janne de Wilde, meersenier, 16 ellen fijn toolen, coste 7 groten d'elle, een vierendeel ende een alve onche blaeus garens, coste 6 groten; item 6 onchen groene zijdene fringen, te 20 groten d'onche, ende 10 ellen groene zaerckene fringen, te 2 groten d'elle, daer eenen standaert, lanc 7 ellen, eenen corten standaert, lanc vier ellen, ende twee pingioenen af ghemaect waren, comt t' samen 21 schellinghen 6 deniers groten.

standaert van 4 el = 0,698 m×4 = 2,792 m.

van fijn toolen (toile) groene zijdene fringen metter maecht van Ghend (naturellement accompagné du lion) weerck van schilderien.

Item joncvrauwe Agneesen van den Bossche, schiltstrigghe, van den voorseiden tween standaerden te weerckene van schilderien metter maecht van Ghend ende van twee pingoenen, te gadere 3 lb. 6 s. gr.



LA PUCELLE DE GAND ET LE LION
Etendard peint par Agnès van den Bossche, en 1482.
(Musée archéologique, Gand).

Sonnet de Lucas de Heere.

Wij sijn gheschildert hier; al schenen wij te leven,
Bij Hughes van der Goes, doorluchtigh Constenaer,
Door jonst die hij toedroegh een' onder ons eerbaer,
In welcx soet weten blijckt, wat liefd' hem heeft ghedreven.

Ghelijck als Phryne beeldt te kennen conde gheven,
Hoe Praxiteles oock droegh liefde groot tot haer :
Want 's Meesters Vrijdster hier ons overtreft algaer,
In schoonheyt wel ghemaeckt, als meest hij hem verheven.

Doch is elck Man en Vrouw vol Consten onghelaeckt,
Oock Peerdt, en Esel mede, en verwen wel gheraeckt,
Onsterflijck, schoon, en reyn ghewrocht, zijn hit t' aenschouwen.

In summa, 't gantsche werck is net en wel ghemaeckt,
En ons en faelt niet el, dan wy zijn onbespraeckt,
En foute, die doch is seer onghemeen in Vrouwen.

(Voir p. 67, traduction française.)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les chiffres entre parenthèses, qui suivent immédiatement le titre des illustrations, renvoient au texte.

TABLE DES MATIÈRES

